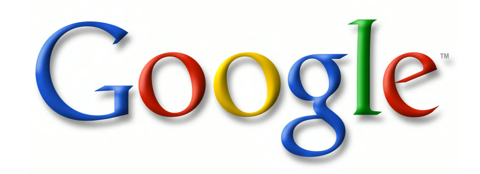
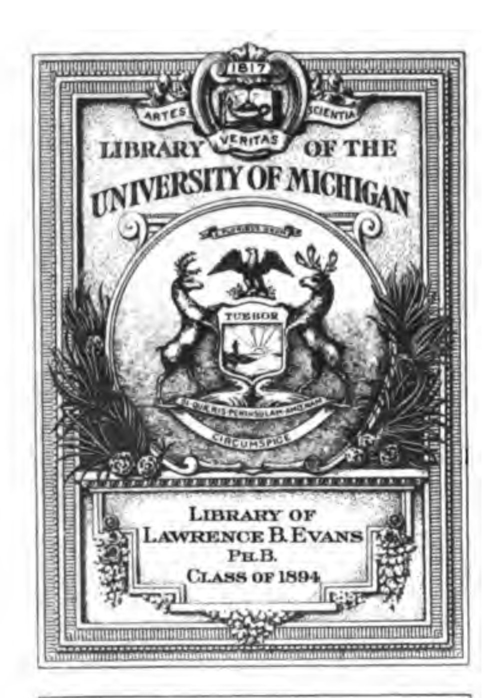



1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
LIBRARY OF
LAWRENCE B. EVANS
PH.B.
CLASS OF 1894

# RAPHAËL

LA MADONE DE FOLIGNO
(Pinacothèque du Vatican.)

EUGÈNE MÜNTZ

Membre de l'Institut

CONSERVATEUR DES COLLECTIONS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

# RAPHAËL

## SA VIE, SON ŒUVRE ET SON TEMPS

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE

CONTENANT 187 REPRODUCTIONS DANS LE TEXTE

*d'après les Œuvres du Maître*

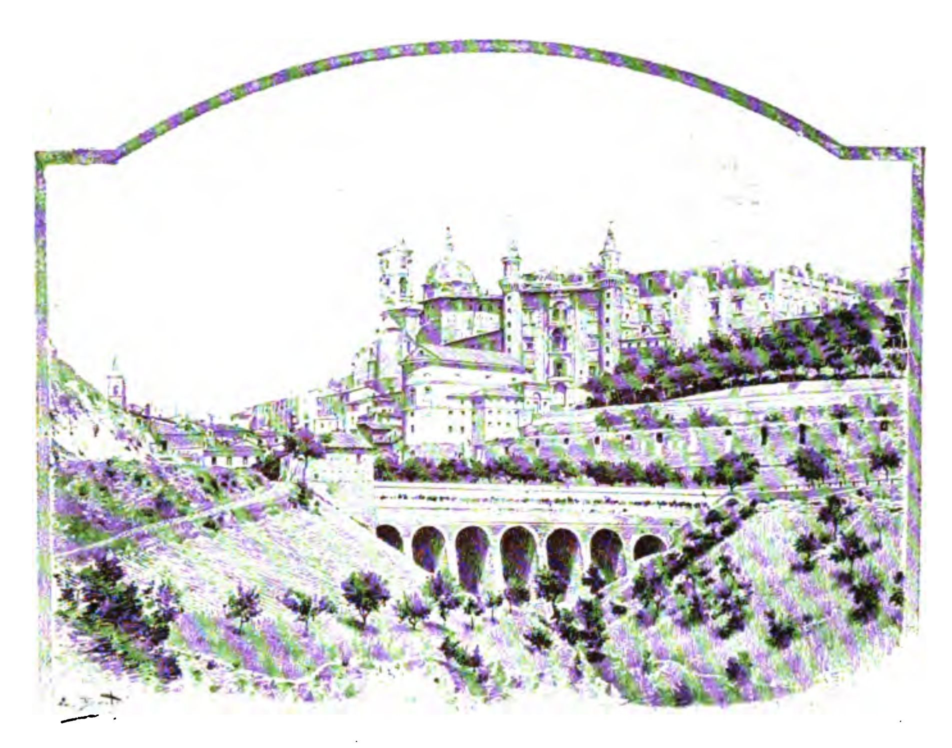


PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1900



LA VILLE D'URBIN, VUE DU CÔTÉ DU PALAIS DUCAL

# CHAPITRE I

La Ville d'Urbin et la Dynastie des Montefeltro. — Giovanni Santi : ses Peintures et ses Poésies. — Naissance de Raphaël. — Premières Impressions et Premières Études. — Départ de Raphaël pour Pérouse.

Au milieu des Apennins, près du point d'intersection de la Toscane et de l'Ombrie, s'étend le petit duché d'Urbin, patrie du plus grand des architectes, du plus grand des peintres et du plus grand des musiciens d'Italie : Bramante, Raphaël et Rossini. Peu de contrées sont aussi riches en beautés pittoresques, non moins qu'en brusques et saisissants contrastes : des collines fertiles et riantes y alternent avec des montagnes abruptes; tantôt des pics aux silhouettes bizarres bornent de tous côtés l'horizon, tantôt le regard plane librement sur l'immense panorama de l'Adriatique.

En quittant la station de Pesaro, la diligence qui dessert Urbin (il faut environ cinq heures pour franchir la distance entre les deux villes) suit d'abord une belle route se développant régulièrement dans une plaine fertile, cultivée avec soin. Supposons-nous au mois de septembre; l'air est d'une pureté admirable, le ciel radieux; les mûriers portent une seconde pousse de feuilles, aussi fraîche, aussi brillante que celle du printemps. Peu à peu, le paysage s'accentue et devient plus rude, la route plus escarpée; aux villes succèdent des chaumières

misérables; aux champs de maïs, des rochers dénudés. On monte, on monte toujours. Longtemps avant que le regard découvre la ville, juchée sur le sommet de la montagne dont nous contournons les flancs, le son des cloches sonnant à toute volée (c'est la veille d'une fête) arrive jusqu'à nous, et, se mêlant aux graves et sereines impressions du crépuscule, nous remplit d'une sorte d'émotion religieuse. Aussi bien, pour quiconque professe le culte du beau, est-il un pèlerinage plus digne de vénération que la patrie de Raphaël!

La diligence s'arrête à l'entrée de la ville, sur la petite place qui s'étend devant l'ancien palais ducal. D'un côté, les lignes fières et imposantes, les tourelles et les loges de ce chef-d'œuvre de la Première Renaissance; en contre-bas, un viaduc aux formes monumentales, qui relie les deux monticules sur lesquels est construite Urbin; puis, du côté opposé, quelques maisons disséminées au pied d'une hauteur boisée dont les ruines de l'ancienne citadelle, des murs et des bastions, couronnent le sommet. Plus loin, à perte de vue, une double ou triple enceinte de montagnes, les unes stériles et nues, les autres couvertes d'une végétation sombre, que réchauffent les derniers rayons du soleil couchant.

Abstraction faite de quelques remaniements partiels, — reconstruction de la cathédrale, construction d'un théâtre, etc., — Urbin est restée une ville du moyen âge, avec ses mille accidents de terrain et ses mille surprises, ses rues étroites et tortueuses, aux pentes rapides, ses maisons en briques, surplombant fièrement comme une citadelle, ou noyées dans des bas-fonds. Çà et là, un jardin ou une promenade, dont la végétation mêle une note d'une fraîcheur exquise aux souvenirs vénérés du passé.

Perdue comme elle l'est au milieu des montagnes, hors des voies de communication modernes, sans industrie et sans commerce, la population est réduite à vivre de l'exploitation des campagnes voisines et d'un petit trafic de détail avec les paysans des environs. Mais, malgré une pauvreté amère, elle a conservé sa douceur, sa courtoisie, son patriotisme. L'« Accademia reale Raffaello », luxueusement installée dans le palais ducal, l'École royale des Beaux-Arts, un jardin botanique, des établissements d'instruction de toute sorte, rendent un éloquent témoignage de ses efforts. En regardant ces bonnes figures franches et avenantes, expressives et sympathiques, plutôt que régulières et belles, on se prend à songer au divin jeune homme qui parut dans ces régions, il y a quelque quatre cents ans, avec sa taille élancée, un peu frêle, sa démarche un peu gauche, son teint olivâtre et sa bouche d'une douceur exquise, ses yeux si tendres et si brillants.... Serait-ce l'effet du hasard, si au sein d'une race chez laquelle la bonté, l'aménité, la distinction, dominent, naissent ces grands enchanteurs, ces grands harmonistes, qui s'appellent Bramante, Raphaël, Rossini!

La merveille d'Urbin et des bords de l'Adriatique, c'est le palais des Montefeltro, construit, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, par l'architecte dalmate Luciano da Laurana, achevé par le Siennois Francesco di Giorgio Martini, qui s'adjoignit peut-être l'architecte-ingénieur florentin Baccio Pontelli. Quelle

que soit la richesse de la décoration intérieure, on l'oublie devant la noblesse et la pureté des lignes générales, devant le charme et le rythme presque musical de ces colonnes, de ces arcades, de ces frises si harmonieusement mariées les unes aux autres, de ces profils d'une souveraine élégance. Qui pourrait calculer l'influence exercée par un tel chef-d'œuvre sur Bramante et sur Raphaël !

Le palais ducal nous ramène par une transition naturelle à notre sujet, c'est-à-dire à l'histoire d'Urbin vers l'époque de la naissance de Raphaël.

Dans la seconde moitié du xv[e] siècle, le duché d'Urbin était gouverné par une dynastie aussi vaillante qu'éclairée, les Montefeltro. Le duc Frédéric, qui mourut en 1482, une année avant la naissance de Raphaël, avait étonné toute l'Italie par ses exploits et par sa magnificence. C'était un capitaine de premier ordre, digne élève de Piccinino, et adversaire presque toujours heureux de cet odieux Sigismond Malatesta que l'exécration publique avait surnommé l'ennemi de Dieu et des hommes. Les Montefeltro, il ne faut pas se le dissimuler, faisaient profession de vendre leur épée au plus offrant; c'étaient des « condottieri » dans toute l'acception du terme. (Ce fut un véritable euphémisme que le titre de gonfalonier général de l'Église, décerné plus tard par le pape Jules II au fils de Frédéric.) Mais personne n'apportait dans ses engagements plus de loyauté, plus de dignité, d'esprit de suite. Frédéric surtout alliait un caractère chevaleresque aux plus rares aptitudes militaires. Aussi sa cour devint-elle le rendez-vous de tous les jeunes nobles italiens qui désiraient se perfectionner dans le métier des armes, en même temps que dans les connaissances nécessaires aux hommes d'État.

Mais c'est surtout par la protection accordée aux lettres et aux arts que Frédéric d'Urbin a bien mérité de son siècle et de la postérité. On était dans l'âge d'or de la Renaissance. Après une longue éclipse, l'antiquité classique reparaissait aux yeux de tous, jeune, radieuse, parée de son éternelle beauté. Guerriers et diplomates, banquiers et prélats se sentirent frappés d'admiration. Princes et républiques rivalisèrent d'ardeur pour rétablir dans ses droits la déesse que l'on croyait morte et qui n'était qu'endormie. Quelque vrai, quelque profond que fût cet enthousiasme, quelque passionné que fût cet entraînement, il n'eut toutefois, au début, rien d'exclusif. Bien plus, on serait tenté de croire qu'il développa partout la faculté de sentir, de comprendre, d'admirer, même les productions les plus opposées au génie antique. Si nous parcourons le catalogue des bibliothèques formées à Urbin, à Florence, à Rome, à Pavie, à Naples, nous sommes frappés de la large proportion dans laquelle leurs possesseurs associaient l'antiquité chrétienne, et même le moyen âge, à l'antiquité païenne. Dante et Pétrarque ne cessèrent de briller à côté d'Homère et de Virgile; Aristote et Cicéron coudoyèrent les Pères de l'Église. Dans les arts, même tolérance. Pas un Giotto ne fut effacé pour faire place à des peintures plus conformes au goût du jour; le triomphe d'un nouveau style d'architecture n'entraîna la démo-

lition d'aucune cathédrale gothique. Loin donc d'amener une brusque rupture avec le passé, la Première Renaissance fut toute de conciliation. Son programme consistait, non pas à détruire pour créer, mais à prendre pour point de départ l'antiquité classique, et à favoriser ainsi l'expansion de tous les sentiments nobles et généreux. Le jour où la Renaissance proscrivit tout ce qui était placé, tout ce qui s'était développé en dehors de l'antiquité, elle tua les aspirations nationales et se condamna à la stérilité. L'histoire de l'art italien, à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle, et — pourquoi ne pas prononcer le mot? — sa longue et douloureuse agonie depuis ce moment, sont là pour nous apprendre ce qu'a coûté une pareille étroitesse d'esprit.

Par la sincérité de ses convictions, par la grandeur de ses sacrifices, Frédéric de Montefeltro a marqué sa place à côté des deux plus nobles champions de cette Première Renaissance, dont nous venons d'esquisser le programme, le pape Nicolas V et le roi Alphonse V de Naples. Rio, dans son ouvrage, infiniment trop systématique, sur l'art chrétien, n'a pas eu tort d'élever le prince urbinate au-dessus des Médicis : Frédéric l'emporte sur eux par son désintéressement. On a de la peine à se figurer que les encouragements prodigués aux idées nouvelles par ces banquiers si pressés d'asservir leur patrie fussent exempts de calcul. Mais lui, le héros populaire, qu'avait-il besoin de recourir à de pareils artifices pour conquérir l'affection de ses sujets? C'était du plus profond de leur cœur que les citoyens d'Urbin lui criaient en le rencontrant : Que Dieu te conserve, seigneur! « Dio ti mantenga, signore! »

Le biographe de Frédéric, le libraire Vespasiano de' Bisticci, rapporte des preuves éloquentes de son amour pour la littérature, les sciences, les arts. Il nous montre son héros consacrant des sommes énormes, 30 000 ducats d'or, à la création d'une bibliothèque. Fait digne de remarque : Frédéric partageait les préjugés de bon nombre de ses contemporains contre l'imprimerie, dont les productions commençaient à se répandre en Italie; il se serait cru déshonoré en donnant place sur ses rayons à des ouvrages imprimés. De magnifiques reliures couvraient ses manuscrits, qui forment aujourd'hui, à la Vaticane, un fonds spécial. Bien différent en cela de beaucoup d'autres bibliophiles, Frédéric ne se bornait pas à garnir ses vitrines, sans jamais y toucher, de volumes rares et précieux; il les lisait ou se les faisait lire. Tantôt il écoutait avec la plus grande attention la lecture des *Vies* de Plutarque, tantôt celle des œuvres de Xénophon, comme lui capitaine et savant. Il prenait un plaisir tout particulier à étudier Aristote, dont les traités sont si propres à inspirer à un souverain les principes d'après lesquels il doit gouverner ses États. Les lectures n'étaient même pas suspendues pendant les repas. L'éclectisme de Frédéric se révéla dans le choix des portraits de philosophes, de poètes, de savants, de prophètes ou de Pères de l'Église dont il fit orner sa bibliothèque et dont une partie est venue échouer au musée du Louvre.

L'intérêt que le duc témoignait aux arts ne le cédait pas à son amour pour

les lettres. Il dirigea en personne la construction de son palais d'Urbin, et en indiqua les dimensions à son architecte, le Dalmate Luciano da Laurana. Sa compétence en matière de sculpture n'était pas moins réelle. A l'entendre raisonner avec un homme du métier, on aurait cru qu'il avait manié le ciseau. En fait de peinture, ses idées témoignaient d'un goût non moins personnel. Comme les maîtres qui peuplaient alors l'Ombrie, la Toscane, le marquisat de Mantoue et plusieurs autres provinces de l'Italie ne travaillaient point à son gré, il fit venir un Flamand, Justus de Gand. Cette volonté énergique, ces connaissances encyclopédiques éclatent jusque dans les plus menus détails de l'ornementation de son palais. Le duc voulut que les tapisseries de haute lisse (qu'il fit tisser tout exprès à Urbin par des artistes appelés du dehors), que la marqueterie de bois et les moulures de carton-pierre fissent tour à tour les frais de la décoration des salles, ou s'y complétassent réciproquement[1].



PORTRAIT DU DUC FRÉDÉRIC D'URBIN
(Par Piero della Francesca. Musée des Offices.)

Aux merveilles de l'art contemporain venaient s'ajouter des œuvres anciennes du plus grand prix. A côté des manuscrits richement enluminés de la bibliothèque ducale, il faut accorder une mention à la galerie de tableaux. On y remarquait surtout une petite composition de Jean van Eyck, représentant un *Bain de femmes*. Les antiques occupaient une place d'honneur à côté de toutes ces belles choses.

Le fils de Frédéric, Guidobaldo (1472-1508), continua les glorieuses traditions

1. Faut-il croire à un effet du hasard, ou à des réminiscences, à une imitation consciente, réfléchie. Toujours est-il que plus tard Raphaël, dans la décoration du Vatican, eut recours à ces trois mêmes procédés. A la marqueterie de bois il demanda de fournir ces merveilleuses portes des « Stances », exécutées par le frère Jean de Vérone et par Jean Barile; les stucs alternèrent avec les fresques dans l'ornementation des Loges; les tapisseries enfin complétèrent le vaste cycle des peintures de la chapelle Sixtine.

de son père. Élevé par le savant Martinengo, il montra dès ses plus tendres années d'étonnantes dispositions pour l'étude. Les lettres, les arts, trouvèrent en lui un protecteur fervent. Sa bravoure, sa sagesse ne le rendirent pas moins cher à ses sujets. Son épouse, Élisabeth Gonzague, fille du marquis de Mantoue, achevait, par sa beauté, sa grâce, de consolider une domination si joyeusement acceptée de tous[1].

C'est dans ce milieu si propre à développer les sentiments les plus généreux, les qualités les plus brillantes, que naquit Raphaël.

Certes, si le peintre des Chambres et des Loges avait eu pour patrie Florence, il aurait été mêlé de bonne heure à un mouvement artistique plus intense, il serait arrivé plus vite à la pleine possession des secrets du métier, aussi bien qu'à une connaissance plus parfaite de l'antiquité classique, cette source féconde de progrès. Mais il nous semble, somme toute, qu'il n'a pas eu trop à regretter, au point de vue du développement intellectuel, d'être né à Urbin. Il importait, en effet, qu'il pût se recueillir pendant son enfance dans un milieu plus calme, et goûter les beautés de la nature, en même temps qu'il se familiarisait avec les rudiments du dessin. Sa ville natale, et c'était là l'essentiel, lui offrait des modèles fort respectables, déjà tout empreints de l'esprit de la Renaissance. Il devait lui être facile, dans la suite, de féconder ces germes et d'imprimer à son génie, quand l'heure serait venue, un plus vigoureux essor.

L'histoire de la famille de Raphaël nous est connue dans ses moindres détails. Les Santi étaient originaires d'un bourg situé à quelque distance de la capitale, Colbordolo. Dès le commencement du XIVe siècle vivait dans cette localité un personnage du nom de Sante. Un descendant de celui-ci, le bisaïeul de Raphaël, Pietro ou Peruzzolo, exerçait, un siècle plus tard, dans le même bourg, la profession de marchand. La maison ayant été pillée, les champs dévastés, en 1446, par le tyran de Rimini, le féroce Sigismond Malatesta, la crainte de voir se renouveler de pareils désastres décida Peruzzolo à se fixer dans la place forte d'Urbin. Il y vint demeurer en 1450, et y mourut en 1457. Son fils Sante était, comme lui, marchand de biens; il tenait également un magasin dans lequel il vendait toute espèce de denrées, du blé, de l'huile, des clous, des cordages, de la colle, etc. Ses spéculations semblent avoir été heureuses; il réunit assez d'argent pour acheter en 1463, moyennant la somme de 240 ducats[2], une maison, ou plutôt deux maisons juxtaposées. Cette modeste habitation était destinée à une célébrité bien grande : c'est là que Raphaël vint au monde. Au XVIIe siècle, un architecte d'Urbin, Muzio Oddi, devenu propriétaire de l'un

1. Voy. le curieux volume de MM. Luzio et Renier, *Mantova e Urbino*, et mon compte rendu dans la *Nouvelle Revue* (1er février 1899).

2. Je rappellerai, un fois pour toutes, que le florin ou ducat d'or pesait environ 12 francs de notre monnaie, et représentait, par conséquent, une soixantaine de francs, au cours actuel du numéraire.

des deux corps de bâtiment, marqua par une plaque commémorative le lieu où était né le plus grand des peintres. Dans une belle inscription latine il oppose l'exiguïté de cette demeure aux souvenirs impérissables qui s'attachent à elle.

La maison paternelle de Raphaël est située à une centaine de pas de la place du Marché, dans une rue irrégulière, escarpée, à peu près inaccessible aux voitures, pavée en briques posées de champ, et creusée au centre comme le lit d'un ravin, mais large, aérée, avec un grand air de propreté. La fumée pénétrante des bois de résine qui s'échappe de l'intérieur des habitations rappelle les habitudes agrestes de la population. Et quel admirable panorama, quand, après avoir passé devant la maison d'un archéologue urbinate célèbre, Raffaello Fabretti, et devant celle de l'ami de Raphaël, Timoteo Viti, on parvient au sommet du monticule, et que l'on découvre, se détachant sur un ciel d'un bleu immaculé, les anciennes fortifications de la ville, la campagne environnante, les montagnes, et au loin l'Adriatique!

La maison de Raphaël se compose, je l'ai dit, de deux corps de bâtiment juxtaposés, et reliés eux-mêmes aux constructions voisines, de sorte que, sans la plaque commémorative, rien ne les signalerait à l'attention de l'étranger. C'est un édifice à deux étages, assez spacieux, avec un rez-de-chaussée contenant une boutique, ouverte jadis, condamnée depuis. Un de ses propriétaires, Muzio Oddi, dans son ardeur à embellir sa propriété, l'a singulièrement modifiée; il semble surtout avoir surélevé les étages. Il est donc douteux qu'aucune des pièces actuelles remonte à Raphaël, et même que l'on puisse se faire une idée exacte de la distribution de l'intérieur à cette époque. En 1873, la moitié de droite de l'ancienne maison a été achetée, en même temps que la maison attenante, par l'Académie royale d'Urbin, qui s'est occupée, avec le soin le plus louable, de restaurer cette demeure historique et d'en faire un musée consacré à la gloire de Raphaël. Elle y a exposé, à côté d'une foule de reproductions de l'œuvre du maître, la fresque, malheureusement aux trois quarts ruinée, dans laquelle Giovanni Santi passe pour avoir représenté sa femme et son fils. A cette peinture fait pendant la pierre dont Santi se servait pour broyer ses couleurs. Les pièces, blanchies à la chaux, sont à la fois simples et propres, telles qu'on se plaît à se figurer l'intérieur d'un artiste du xv^e^ siècle.

Dans une épître adressée au duc Guidobaldo, Giovanni Santi, le fils de Sante et le père de Raphaël, s'étend longuement sur les difficultés au milieu desquelles s'était passée sa jeunesse. Il rappelle d'abord la destruction du foyer ou, pour nous servir de ses expressions, du nid paternel (il était donc né avant cet événement, c'est-à-dire avant 1446). Puis il dépeint les efforts auxquels il avait dû se livrer pour gagner sa vie, pour se créer une position indépendante. Il choisit finalement la plus glorieuse des carrières, celle d'artiste. Le brave

Giovanni est transporté d'enthousiasme en parlant du merveilleux et très célèbre art de la peinture. Malgré les soucis que lui cause l'entretien de sa famille, il ne regrette pas sa détermination, quoique souvent il trouve bien pesant pour ses épaules ce fardeau, qui aurait effrayé, ce sont ses propres paroles, Atlas lui-même.

A quelle époque Giovanni Santi commença-t-il à travailler pour son propre compte ? On l'ignore; on sait seulement qu'en 1469 il avait déjà son atelier à Urbin. Il fut chargé, la même année, d'héberger un des plus illustres représentants de l'École florentine, Piero della Francesca. La confrérie du « Corpus Domini » avait fait venir ce grand artiste pour lui confier l'exécution d'un retable. Pensant avec raison qu'il se trouverait plus à l'aise chez un de ses collègues qu'à l'auberge, elle pria Giovanni Santi de lui offrir l'hospitalité, en lui promettant de l'indemniser de ses dépenses. Quoique le peintre urbinate dût souffrir de voir ses propres concitoyens lui préférer un étranger, il n'en fit pas moins bon accueil à son hôte, dont il célébra plus tard le talent dans sa *Chronique rimée d'Urbin*. Ce ne fut d'ailleurs pas la seule fois qu'il eut à compter avec la concurrence d'artistes étrangers : Paolo Uccello, Melozzo da Forli, Signorelli, pour ne pas parler de Justus de Gand, enrichirent de plus d'une œuvre les palais ou les églises d'Urbin.

Giovanni Santi n'était probablement plus de la première jeunesse lorsqu'il se maria. Il épousa la fille d'un négociant aisé d'Urbin, Magia Ciarla, qui lui apporta en dot 150 florins, somme équivalant de nos jours à 4 ou 5 000 francs.

De ce mariage naquit, le 28 mars 1483, celui qui devait porter si haut la gloire du nom de Santi, Raphaël. Son père lui donna le nom d'un archange, comme s'il eût pressenti la splendeur céleste à laquelle son fils devait s'élever. Il ne souffrit pas que l'enfant eût une nourrice; il voulut que la mère l'allaitât elle-même et lui transmît avec la vie tout son amour.

On aime à se figurer Raphaël entouré dès le berceau des images les plus riantes, de Madones contemplant avec tendresse le divin « bambino », de chérubins voltigeant au milieu de nuages empourprés. L'histoire est ici d'accord avec la fiction.

Le premier tableau que Giovanni Santi exécuta après la naissance de son fils était bien fait pour frapper l'imagination de l'enfant et pour graver dans sa mémoire des types tendres et gracieux. Giovanni avait reçu en 1483 la commande d'un retable destiné à l'église de Gradara. Dans cet ouvrage, qui fut terminé le 10 avril 1484 (Raphaël était alors âgé d'un an), le petit Jésus, placé sur les genoux de sa mère, est d'une grâce parfaite. Son visage, son corps, son attitude, tout en lui offre une ressemblance saisissante avec ces admirables génies nus dont Raphaël peuplera plus tard ses compositions et qui seront la personnification idéale de l'enfance.

Une autre peinture, la fresque conservée de nos jours encore dans la maison

des Santi, nous montre une jeune femme assise devant un pupitre, sur lequel est placé un livre, et tenant sur ses genoux son fils endormi, la tête posée sur son petit bras (voyez la gravure ci-contre). Quelque endommagée que soit cette composition, on y trouve encore des traces de sa beauté primitive. Ajoutons que les traits sont fortement individualisés; cette circonstance, jointe à



LA MAISON NATALE DE RAPHAEL

l'absence de nimbes, nous autorise à croire que l'artiste a représenté ici, non pas la Vierge et l'enfant Jésus, mais sa propre femme et son fils. Souvent, sans doute, Magia était assise dans cette attitude à côté de son époux, pendant qu'il travaillait. — Certes, l'intérieur des Santi était bien modeste, mais le jeune Raphaël aurait difficilement trouvé ailleurs de plus vives et de plus pures jouissances artistiques, une initiation plus féconde.

La maladie, la mort, ne tardèrent pas à troubler le ménage. En 1485, Giovanni Santi perdit, à peu de semaines d'intervalle, son père et un de ses

fils, probablement plus âgé que Raphaël. En 1491 mourut la mère de Giovanni, la vieille Élisabeth; quatre jours après, le 7 octobre, succombait sa femme bien-aimée, Magia; celle-ci, à son tour, fut suivie, le 25 octobre, de sa fille, âgée de quelques mois à peine. Raphaël n'avait alors que huit ans.

L'isolement pesait à Giovanni. Il ne tarda pas à contracter un second mariage, le 25 mai 1492. Sa nouvelle épouse, Bernardina Parte, fille d'un orfèvre d'Urbin, lui apportait une dot assez ronde, 200 florins. Les discussions qu'elle eut dans la suite avec la famille de son mari nous autorisent à croire que son caractère n'avait pas toute la douceur de celui de Magia, et qu'elle ne la remplaça que bien imparfaitement auprès de Raphaël. L'union ne fut d'ailleurs pas de longue durée. Giovanni Santi mourut deux années plus tard, le 1er août 1494.

Dans son testament, dicté l'avant-veille de sa mort, le vieux maître désigna son frère, le prêtre Bartolommeo, comme tuteur de son fils Raphaël et de l'enfant que Bernardina devait bientôt mettre au monde. Il voulut en outre que Bernardina continuât d'habiter sa maison aussi longtemps qu'elle resterait veuve. — La succession s'élevait au chiffre, assez respectable, de 860 florins.

Les documents récemment découverts jettent une lumière nouvelle sur l'histoire des dernières années du père de Raphaël. Ils nous le montrent en relations avec ses souverains, chargé par la duchesse Élisabeth de faire son portrait et celui d'un personnage de la cour ou d'un membre de la famille de Gonzague, probablement l'évêque Louis de Mantoue. La mort empêcha l'artiste de terminer ces deux ouvrages. La lettre par laquelle la duchesse annonce cette triste nouvelle à sa belle-sœur, la marquise de Mantoue, nous prouve que l'artiste n'était point à ses yeux un étranger. « Giovanni de Santi, peintre », lui écrit-elle, « a succombé il y a environ vingt jours; il est mort en pleine possession de ses facultés et dans d'excellentes dispositions d'esprit. Que Dieu ait pitié de son âme! »

Une lettre postérieure de sept semaines nous fournit quelques détails complémentaires. Cette fois-ci, c'est à son frère, le marquis de Mantoue, que la duchesse parle de la mort du maître. « En réponse à la dépêche que Votre Excellence m'a adressée », lui écrit-elle, « je l'informe que lorsque Giovanni Santi a été chez elle, il n'a pu achever, à cause de sa maladie, le portrait de Monseigneur. Après son retour, le même motif l'a empêché de s'occuper du mien. Que Votre Excellence m'envoie donc un disque semblable aux autres; j'y ferai peindre mon portrait par un peintre habile que j'attends ici, et l'enverrai à Votre Excellence dès qu'il sera terminé.... J'ai ordonné au compagnon dudit Giovanni de chercher avec soin; il dit n'avoir rien trouvé. »

Lorsque, dix années plus tard, la belle-sœur de la duchesse Élisabeth, Jeanne de Montefeltro, parlait, dans une lettre de recommandation remise à Raphaël pour le gonfalonier Pierre Soderini, de Florence, de son estime pour le père du jeune artiste, c'était là plus qu'une formule banale : c'était l'expres-

sion des sentiments affectueux que la famille ducale avait conservés pour le vieux peintre urbinate. Ces relations expliquent, on le verra dans la suite, bien des points, jusqu'ici obscurs, de l'histoire de Raphaël.

Giovanni Santi peut passer pour le type de ces vaillants maîtres provinciaux que l'Italie comptait en si grand nombre au xv^e siècle. Ce n'est point encore l'artiste émancipé, devenu par la toute-puissance du talent l'égal du guerrier, du diplomate, du prélat ou du littérateur. C'est le bourgeois modeste et économe, prêt à accepter toute commande, pourvu qu'elle soit bien rétribuée, plein de considération pour ses parents ou voisins appartenant à d'autres corporations : le marchand de drap, le tailleur, le droguiste. A ne le juger que d'après ses occupations courantes, on serait tenté de le prendre pour un artisan plutôt que pour un artiste. On le voit, en effet, tour à tour peindre une bannière pour une procession, enluminer un écusson, dorer un candélabre de bois; il n'est pas sûr qu'il n'ait pas, à l'occasion, mis en couleur des portes ou des fenêtres. Mais ne vous y trompez pas : ce travailleur, en apparence si humble, a voyagé; il a étudié les œuvres des maîtres les plus célèbres; il possède à fond les secrets du métier; il ne néglige rien pour se tenir au courant des méthodes nouvelles. Ce serait une erreur que de croire que son horizon se borne à la peinture; il a observé, il a lu. Les noms des humanistes lui sont familiers. Bien plus, il sait manier la plume, et la composition d'un poème n'a rien qui l'effraye. La *Chronique rimée d'Urbin*, que Giovanni Santi composa en l'honneur de la dynastie des Montefeltro, est encore là pour nous prouver, nous ne dirons pas avec quel talent, mais du moins avec quelle facilité l'artiste savait s'exprimer en vers.

Les artistes du xvi^e siècle sont heureux d'avoir eu pour précurseurs ces travailleurs zélés qui ont si bien défriché le terrain, préparé une si riche moisson, sans chercher, dans leur abnégation, à tirer pleinement parti de leur science et de leur talent.

Le musée d'Urbin, les églises de Cagli, de Fano et de Gradara, ainsi que quelques galeries publiques, notamment celle du Latran, à Rome, celles de Brera, à Milan, de Londres et de Berlin, possèdent des tableaux de Giovanni Santi. Ce sont, en général, des *Annonciations*, des *Madones*, des *Saintes Familles*; quelquefois aussi des figures d'apôtres ou de saints. Le maître tournait donc dans un cercle assez restreint, mais ses efforts sont dignes d'estime. Il se montre familiarisé avec les tendances et les procédés de Paolo Uccello, qui travailla en 1468 à Urbin; de Piero della Francesca, qui, comme nous l'avons vu, vint y séjourner un an plus tard; d'Andrea Mantegna, de Melozzo da Forli, du Pérugin, c'est-à-dire d'artistes qui tous, à des titres divers, peuvent passer pour des novateurs. L'influence des deux derniers surtout perce à chaque instant. A l'un, Giovanni prit la précision de ses contours, sa science de la

perspective ; à l'autre, sa tendresse et son penchant au mysticisme. Il fondit consciencieusement ces aspirations qui pouvaient paraître inconciliables, et conquit dans les rangs de l'École ombro-florentine une situation qui n'était pas sans honneur. Ses compositions sont nourries et convenablement distribuées. L'ensemble respire je ne sais quel parfum de sincérité et de candeur. De loin en loin, on découvre un trait qui fait pressentir le fils immortel, un air de tête, une attitude, un geste que celui-ci a répétés, peut-être à son insu, de longues années plus tard. Ses figures d'enfants surtout étaient propres à inspirer celui qui porta si haut dans la suite la glorification de l'enfance : plus d'un des motifs favoris de Raphaël, par exemple, l'enfant Jésus jouant avec un oiseau ou tenant une fleur, se trouve en germe dans les tableaux de son père. Ce qui manquait à cette nature essentiellement contemplative, ce n'était ni la science ni l'émotion, c'était l'accent, la liberté, le souffle. N'importe, on peut être un excellent initiateur à moins.

Cette esquisse du caractère et du talent de Giovanni Santi serait incomplète, si nous n'essayions d'étudier le poète en même temps que le peintre. Sa *Chronique rimée* nous fournit les témoinages les plus intéressants sur l'érudition et l'éclectisme du père de Raphaël. Dans ce poème, consacré à la glorification de son souverain, le duc Frédéric, et dédié à son fils, le duc Guidobaldo (la rédaction du poème est donc postérieure au 10 septembre 1482, date de l'avènement de ce prince), l'auteur célèbre, en termes parfois fort animés, les hauts faits et gestes de son héros, ses fondations littéraires et artistiques. Santi a un faible pour les digressions, mais c'est un défaut dont il ne faut pas trop nous plaindre : ces « excursus », dans lesquels le poète se livre plus que dans le corps même du récit, contiennent des aperçus précieux sur ses goûts, ainsi que sur ses opinions. En donnant plus tard de si beaux exemples de tolérance, Raphaël ne faisait que se souvenir des leçons de son père.

A la mort de son père, Raphaël n'avait pas encore douze ans. L'enfant connut donc à peine l'affection de ses parents, et ce cœur dans lequel débordait la tendresse fut sevré des joies de la famille au moment où elles lui auraient été le plus nécessaires. Malgré la disparition prématurée de Giovanni Santi, des juges autorisés constatent quelques affinités de style entre les œuvres du père et celles du fils. Il est probable, d'ailleurs, que Raphaël a encore reçu les leçons de son père. On était loin alors des méthodes d'enseignement du moyen âge qui exigeaient un apprentissage d'une quinzaine d'années. La Renaissance aimait à vivre plus vite et d'une vie moins contemplative. La plupart des artistes de cette grande époque furent d'une précocité extrême. Mettons trois à quatre ans pour l'apprentissage proprement dit, autant pour le compagnonnage : à seize ans on pouvait à la rigueur avoir terminé ces fortes et rapides études. A supposer que Raphaël ait été dans la règle, non dans l'exception, on est parfaitement autorisé à croire que, au moment de la mort de son père, il avait

déjà commencé à dessiner et qu'il apprit de lui au moins les rudiments de l'art. Mais on n'hésitera pas à repousser l'assertion qui fait du fils le collaborateur du père. Comment, en effet, attribuer à un enfant d'une dizaine d'années une part dans les travaux d'un maître aussi exercé que Giovanni Santi ? Le développement de Raphaël, nous aurons plus d'une fois l'occasion de le démontrer, a été lent et laborieux; tout à l'opposé de celui de Michel-Ange, dont les progrès dès ses premières années firent crier au miracle. Nous l'aimons mieux ainsi. Il nous plaît de retrouver la trace d'efforts, d'hésitations, et, pourquoi le taire ? quelquefois d'erreurs tout humaines, là où pendant longtemps on n'avait vu qu'une série ininterrompue de triomphes tenant en quelque sorte du prodige.



RAPHAEL ENFANT ET SA MÈRE
(Fresque de Giovanni, dans la maison de Raphaël.)

Il est permis de croire que l'étonnant dessin de l'Académie de Venise, le *Massacre des Innocents*, a été exécuté par Raphaël sous l'influence de Giovanni Santi. A une inexpérience tout enfantine s'allient une force d'inspiration et une pureté de goût qui montrent ce que Raphaël promettait dès ses premières années, et quel secours il avait tiré des leçons de son père : « Il ne se peut rien imaginer de plus naïf et de plus charmant », a dit Charles Blanc, dans une page qui mériterait d'être gravée au-dessous de ce premier chef-d'œuvre; « les bourreaux sont aussi innocents que les victimes. Les enfants pleurent, mais ce n'est pas pour tout de bon, et les mères font mine de se désoler. On se donne des coups d'épée, mais sans se faire aucun mal. Le peintre est dans cet âge où les enfants charbonnent sur les murs des personnages exprimés par des lignes barbares; mais quand les autres n'en sont encore qu'à cette algèbre enfantine, il est, lui, secrètement guidé par une science infuse, et il suit, comme par instinct, un certain idéal

qui est en lui. Ne connaissant pas le Pérugin, il ne l'imite pas encore; n'ayant jamais vu tuer personne, il se figure un massacre exécuté par des soldats sans colère. Mais que d'élégance dans leurs gestes automatiques ! Comme il est coiffé avec grâce, le guerrier debout, qu'on croirait copié d'après un bas-relief athénien, tant il ressemble à un croquis d'Alcibiade tracé par un Grec! Tout à l'heure nous verrons Raphaël en possession de lui-même, et alors ce petit dessin, comparé aux fresques de l'*École d'Athènes* ou du *Parnasse*, nous produira l'impression que font les marbres d'Égine lorsqu'on les compare aux figures de Phidias. »

Étant donnés les goûts de Giovanni Santi, nous sommes en droit d'affirmer que, à côté d'une éducation artistique fort soignée, son fils reçut une bonne et solide instruction littéraire. Les artistes italiens d'alors étaient, en thèse générale, moins ignorants qu'on ne le croit d'ordinaire. On n'en rencontrait guère qui ne sût au moins lire et écrire. A côté de ces connaissances tout élémentaires, l'enfant apprit sans doute les rudiments du latin. L'étude de cette langue, que les Italiens n'ont pas cessé de cultiver, et qu'ils honorent aujourd'hui encore presque à l'égal de leur langue nationale, ne se bornait pas alors au cercle étroit des humanistes de profession. Du temps du duc Frédéric, toute la cour, y compris la seconde femme de ce prince, Battista Sforza, s'en servait pour soutenir les mémorables discussions qui s'engageaient chaque jour sur les sujets les plus graves, les remèdes de l'amour, la supériorité du style de Cicéron sur celui de saint Thomas d'Aquin, etc., etc. Admettra-t-on que Raphaël, qui dans la suite donna des preuves si remarquables de son savoir, n'ait pas du moins ouvert cette grammaire latine que Venturi fit imprimer, à Urbin même, en 1494? Une telle hypothèse paraîtrait bien peu vraisemblable. Qu'on ne nous objecte pas que plus tard il fit traduire Vitruve pour son usage personnel. Autre chose est de connaître sommairement une langue, autre chose d'être familiarisé avec les termes techniques qui abondent dans le *Traité d'Architecture*. Nous pouvons donc maintenir, jusqu'à preuve du contraire, que le fils de Giovanni Santi apprit autant de latin qu'en savaient la plupart de ses confrères. On ne nous taxera pas non plus de témérité si nous supposons que la lecture de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, celle de la *Divine Comédie* de Dante, peut-être aussi celle de la *Légende dorée*, ne tardèrent pas à prendre place à côté du déchiffrement des auteurs classiques. Dans la suite, nous verrons Raphaël faire également connaissance avec le *Morgante maggiore* de Pulci. Plus tard encore, il tirera de l'*Énéide* de Virgile, des *Métamorphoses* d'Apulée et des *Stanze della giostra* de Politien le sujet de compositions d'une grande importance.

La mort de son père ne priva pas seulement Raphaël d'un protecteur, d'un guide, dont la perte était irréparable, elle le força encore d'assister à d'âpres discussions d'intérêt. Son oncle et tuteur, Dom Bartolommeo, et sa belle-mère, qui avait mis au monde une fille, troublèrent plus d'une fois la maison par leurs réclamations réciproques. A diverses reprises, la justice dut intervenir. Sans

vouloir tirer de ces faits des conclusions trop défavorables sur le caractère de la veuve de Giovanni Santi, qui était presque une enfant au moment de son mariage, nous devons faire observer que, dans la suite, une fois sorti de ce milieu, Raphaël ne semble avoir eu avec sa belle-mère et avec sa sœur consanguine que des rapports passablement froids; jamais il ne fait mention d'elles dans ses lettres. Heureusement l'orphelin trouva des consolations dans la famille de sa mère; son oncle Simon Ciarla surtout lui témoigna une affection qu'il n'oublia pas. Lorsque dans ses lettres Raphaël l'appelle « cher à l'égal d'un père », c'est là plus qu'une de ces formules épistolaires alors si usitées : c'est l'expression d'une gratitude que l'artiste reporta sur les fils de Simon, ses cousins. Sa tante Santa, la sœur de Giovanni Santi, qui continua d'habiter la maison après la mort de son frère, s'occupa sans doute aussi de lui avec sollicitude. Raphaël lui recommanda plus tard un de ses plus chers amis, le Florentin Taddeo Taddei, qui se proposait de faire un voyage à Urbin. On aime à voir l'immortel peintre des « Stances » conserver, à la cour des souverains les plus magnifiques, et l'esprit plein des pensées les plus sublimes, un souvenir affectueux à ces braves gens qui le chérissaient sans le comprendre, leur écrire fréquemment, solliciter leur avis, leur confier ses intérêts, leur léguer sa fortune. Quelque profond que fût l'abîme qui les séparait de lui au point de vue intellectuel, il ne cessa de leur réserver une place dans son cœur.

Disons, avant d'aller plus loin, que l'attachement de Raphaël pour son pays natal n'était pas moins vif. Une correspondance assidue le tenait au courant de tout ce qui se passait à Urbin. Quoique ses souverains n'eussent rien fait pour l'attacher d'une manière durable à leur service, il ne leur en témoignait pas moins d'affection. On voit l'artiste pousser la fidélité à ses souvenirs jusqu'à s'intéresser, on pourrait dire se compromettre, pour un de ses compatriotes mis en prison parce qu'il avait voulu soulever le peuple en faveur du duc François-Marie della Rovere, victime de l'odieuse politique de Léon X. Aussi, avec quel légitime orgueil pouvait-il dire, dans une lettre adressée à son oncle Simon, « qu'il faisait honneur aux siens et à sa patrie ».

Si les discussions d'intérêt provoquées par la mort de Giovanni Santi attristèrent plus d'une fois l'enfance de Raphaël, le spectacle de la misère lui fut du moins épargné. Son patrimoine n'était certes pas assez considérable pour lui permettre de se livrer en simple amateur à son goût pour les arts : force lui fut de lutter pour conquérir l'indépendance, la fortune. Mais il dut certainement apprécier l'avantage que sa situation, quelque modeste qu'elle fût, lui donnait sur bon nombre de ses confrères. N'était-ce pas beaucoup que de pouvoir poursuivre tranquillement ses études, sans être obligé de songer sans cesse au lendemain? L'exemple de son futur maître ne devait pas tarder à l'instruire à cet égard. Le Pérugin, si nous en croyons Vasari, s'était trouvé dans une misère si grande, que, pendant plusieurs mois, il ne connut d'autre lit qu'un coffre de bois.

Aussi, pour devenir riche, brava-t-il le froid, la faim, le malaise, les incommodités, la fatigue et même la honte. Son mercantilisme devint proverbial; nul plus que lui ne sacrifia la dignité de l'art à la passion des écus. Tant il est vrai que la pauvreté abaisse souvent les talents les plus nobles, alors toutefois qu'elle ne brise pas l'énergie et ne dégrade pas les caractères.

Il a été universellement admis jusqu'à ces derniers temps que Raphaël entra



LE MASSACRE DES INNOCENTS
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

dans l'atelier du Pérugin dès 1495. Mais, selon toute vraisemblance, il ne se fixa sous la discipline de ce maître que quatre ou cinq années plus tard, vers 1500.

Comment fut rempli l'intervalle qui sépare la mort de Giovanni Santi du départ de Raphaël pour Pérouse? Il est probable que l'enfant reçut dans sa ville natale les leçons de son compatriote Timoteo Viti. Ce peintre habile, dont il faut, d'ailleurs, se garder d'exagérer la valeur, était revenu à Urbin en 1495, après de fortes études faites à Bologne dans l'atelier de Francia. Une tendre amitié ne tarda pas à unir les deux artistes. Au milieu des grandeurs, Raphaël n'oublia pas le compagnon de ses jeunes années, il l'appela auprès de lui à Rome, et lui demanda son concours pour l'exécution des *Sibylles* et des *Prophètes* de l'église de la Pace.

A côté des leçons directes de Giovanni Santi et de Timoteo Viti, il faut signaler l'influence exercée sur l'enfant par les peintures du Flamand Justus de Gand (Raphaël copia, dans le recueil de dessins conservé à Venise, la plupart des portraits de philosophes exécutés par Justus pour la bibliothèque du palais d'Urbin). Les *Sciences et les Arts*, peints par Melozzo da Forli pour le même palais (aujourd'hui conservés, les uns au musée de Berlin, les autres dans la « National Gallery » de Londres et au château de Windsor), ont très certainement aussi fixé l'attention du débutant. Quand nous aurons mentionné en outre, parmi les modèles mis à contribution par le fils de Giovanni Santi, les estampes de Mantegna et de Martin Schœn, enfin, par-dessus tout, l'admirable palais d'Urbin, aux lignes si pures, si harmonieuses, on comprendra que si une chose a embarrassé le débutant et entravé ses progrès, c'est la difficulté de s'orienter et de choisir entre tant de directions diverses.



PORTRAIT DE RAPHAEL ENFANT
Fragment de la Sainte Famille de l'église Saint-Dominique, à Cagli, par Giovanni Santi.)



ÉTUDE POUR L'ADORATION DES MAGES
(Musée de Stockholm.)

# CHAPITRE II

Raphaël à Pérouse. — La Ville et les Habitants. — Le Pérugin et l'École ombrienne. — Les Fresques du Cambio. — Collaboration du Pérugin et de Raphaël. — Retour du Pérugin à Florence. — Le Livre d'Esquisses de Venise.

Si la nouvelle résidence de Raphaël était inférieure à Urbin pour la distinction des mœurs, la culture intellectuelle, l'éclat de la vie, elle lui offrait quelques dédommagements au point de vue de la beauté du paysage, de la grandeur et de la variété des impressions. Ici encore le jeune artiste allait respirer l'air vif et fortifiant des montagnes, se retremper au contact d'une nature pleine de poésie. Située au cœur de l'Ombrie, dominant la plaine environnante, Pérouse, l'antique « Augusta Perusia », forme comme le centre d'un immense amphithéâtre. Une route superbe conduit, par de longs circuits, au sommet de la montagne qui couronne la ville. La vue dont on jouit de tous les points de cet observatoire, haut de cinq cents mètres, est admirable. Transportons-nous sur la place de Saint-Pierre-hors-les-Murs, en avant du massif de chênes verts : peu de panoramas, dans l'Italie entière, peuvent se comparer à celui qui se déroule devant nous. De trois côtés, le regard plane librement; il n'est borné que du côté de la ville. Au loin, s'étend un océan de montagnes ondulées, fuyant les unes derrière les autres jusqu'au point où elles forment comme un rempart infranchissable et bordent l'horizon par une ligne irrégulière, mais néanmoins harmonieuse; à l'arrière-plan, faisant face à Pérouse,

se dresse la ville d'Assise, patrie de saint François. Lorsque le soleil éclaire directement ces masses gigantesques, l'œil peut, malgré l'éloignement, fouiller, détailler, jusqu'aux moindres accidents du terrain, compter les rares touffes de verdure égarées sur un sol aride et rocailleux. Mais, vers le soir, le paysage se couvre de ces teintes vaporeuses qui prêtent tant de charme aux fonds des tableaux du Pérugin, ainsi qu'aux premières productions de Raphaël. Au-dessous du spectateur, et plus près de lui, s'étendent des collines sinueuses, garnies de figuiers, d'oliviers, de vignes grimpant le long des ormeaux. Des routes blanches, poudreuses, y alternent avec ces massifs de verdure dont la tonalité est tantôt d'un gris de fer, tantôt d'un vert sombre; elles contribuent, avec les maisons semées de distance en distance, à animer l'ensemble du paysage et à adoucir ce qu'il pourrait avoir de trop sévère. Se retourne-t-on du côté de Pérouse, le spectacle, pour être différent, n'en est pas moins pittoresque. Maisons, palais, églises, tourelles et campaniles s'échafaudent les uns derrière les autres sur les parois du cône qui supporte la ville. Les plus élevés d'entre ces édifices se détachent à leur tour sur un fond de montagnes. L'architecte le plus habile aurait en vain cherché des combinaisons aussi savantes, des effets plus variés et plus grandioses.

Au xv^e siècle, comme aujourd'hui, le mouvement se concentrait sur la place située devant le palais municipal, le Corso. Un espace limité y réunit les monuments dont la cité s'enorgueillit le plus justement. On rencontre d'abord le « Cambio », siège de l'antique corporation des changeurs, auquel les fresques du Pérugin ont valu une célébrité si grande. A côté de cet édifice, de dimensions modestes, s'élève le palais de la Seigneurie, avec ses créneaux, ses longues rangées de fenêtres en ogive divisées en deux par des meneaux de granit rouge et surmontées d'élégants couronnements de marbre blanc. Malgré l'irrégularité de la façade, l'ensemble a une mâle et fière tournure. On remarquera surtout l'escalier d'honneur, avec ses deux lions de marbre, dans le bas, jaloux gardiens des libertés publiques, son griffon et sa louve de bronze, dans le haut, souvenirs de la victoire remportée par Pérouse sur sa vieille rivale Sienne. Ce sont aussi des souvenirs de victoires qu'évoque la vue de la Loge des marchands, construite en 1423 par un des plus vaillants fils de Pérouse, le célèbre condottiere Braccio Fortebraccio. Plus loin se dresse la belle fontaine sculptée en 1277 par Nicolas de Pise, son fils Jean de Pise et Arnolfo del Cambio, glorieux monument de la révolution opérée dans la statuaire, dès le xiii^e siècle, par l'École pisane. La cathédrale, qui borde la place à l'ouest, nous montre aujourd'hui encore la chaire du haut de laquelle saint Bernardin de Sienne haranguait la foule immense accourue de tous les points de l'Ombrie, et qui, trouvant l'intérieur de l'édifice trop étroit, se réunissait en plein air, comme au temps des croisades, pour entendre le prédicateur populaire. C'étaient là des souvenirs encore vivants lorsque Raphaël vint habiter Pérouse, et qui ont dû frapper son imagination. Quant aux palais qui s'étendent du côté opposé, et qui complètent la décoration

de ce vaste ensemble, ils paraissent, de prime abord, jurer avec le reste. Mais, malgré les ornements en style rocaille qui les recouvrent, ils sont d'un âge respectable. Si on les examine de près, on découvre que les fenêtres du XVIII^e siècle y ont remplacé les fenêtres de la Renaissance; celles-ci à leur tour avaient succédé à des embrasures en ogive, dont les linéaments sont encore parfaitement visibles. Ces constructions sont comme des manuscrits palimpsestes : grâce à l'absence de tout crépi sur les façades, l'œil peut suivre dans le plus grand détail les modifications que leurs murs vénérables ont subies depuis quatre cents ans ou plus, et se rendre exactement compte de la superposition des styles. Aussi, quoique chaque époque y ait imprimé sa marque, c'est au XIV^e ou au XV^e siècle qu'elles nous ramènent, malgré nous : elles achèvent ainsi de donner à Pérouse sa physionomie véritable, qui est celle d'une ville du moyen âge dans laquelle la Renaissance a laissé à peine sa trace.



VUE DE PÉROUSE

Si nous descendons vers la ville basse, en passant devant l'arc d'Auguste, qui est comme perdu au milieu de constructions d'un style et d'une inspiration si différents, c'est encore le moyen âge qui s'impose à nous. Rien de plus irrégulier, mais aussi de plus pittoresque, que ces rues escarpées et sinueuses, défi jeté à l'architecture moderne, à notre passion pour l'ordre et la symétrie. A chaque instant les accidents du terrain produisent des contrastes inattendus. Ici, au tournant d'une rampe, on découvre un panorama immense. Un peu plus loin s'offre à nous un petit coin charmant, bordé de tous côtés par de vieilles maisons, plein de soleil et de poésie. Des pots de fleurs, retenus près des fenêtres par des cercles de fer scellés dans le mur, se détachent sur le fond, d'un gris rougeâtre, des masures; l'œillet et la giroflée ajoutent une note gaie à la chaude tonalité de la brique mélangée de pierres. Quelquefois aussi, comme à Assise et dans bon nombre d'autres villes ombriennes, une vieille fresque, abritée sous un auvent en ruines, offre aux regards des fidèles l'image vénérée

de la Vierge, et complète ces tableaux d'une mélancolie et d'un charme inexprimables.

La physionomie et le caractère des habitants répondent à ce qu'il y a de pauvre, d'humble, dans les quartiers populaires, abstraction faite des quelques églises ou palais auxquels le patriotisme des citoyens a réussi à imprimer un certain cachet de grandeur. Le type a quelque chose de souffreteux, comme



LA MISE AU TOMBEAU, PAR LE PÉRUGIN
(Palais Pitti.)

chez ces Madones du Pérugin, qui séduisent par la beauté de l'expression et non par la régularité des traits. Ce n'est point ici la terre des fortes inspirations, mais celle du recueillement et de la ferveur. Vienne un croyant, au cœur ardent, un saint François d'Assise, et il saura tirer des trésors de tendresse et de dévouement de natures en apparence si ingrates.

Ces sentiments, qui ont trouvé leur expression la plus haute chez les peintres de l'École ombrienne, contrastaient singulièrement, à l'époque dont nous avons à nous occuper, avec la férocité de quelques nobles, dont les violences ne cessaient de troubler la ville. La bourgeoisie honnête, pacifique, laborieuse, qui

formait l'immense majorité de la population, ne se rencontrait que sur le terrain religieux avec ces hommes souillés de sang, portés à tous les excès, mais qui savaient proportionner leur repentir à la grandeur de leurs crimes. En 1461, l'un des plus célèbres représentants de l'aristocratie pérugine, Braccio Baglioni, dut faire publiquement pénitence du meurtre commis sur deux de ses cousins; huit jours durant on le vit faire lentement, pieds nus, entre les heures de none et de vêpres, le trajet depuis son palais jusqu'aux églises de Saint-Dominique et de Saint-Pierre. Puis la violence native reprenait le dessus, et la ville, épouvantée, assistait à de nouveaux assassinats.

Il arriva ainsi que, durant tout le xv[e] siècle, les Papes, souverains légitimes de Pérouse, exercèrent une autorité purement nominale dans une ville qui s'était pourtant toujours distinguée par son attachement à la cause guelfe, et qui, au xiii[e] siècle, avait servi d'asile à plusieurs pontifes. Les vrais maîtres de la cité étaient les Baglioni et les Oddi, dont la longue rivalité fit couler des torrents de sang. Chassés en 1488, les Oddi revinrent, trois années plus tard, pour être de nouveau expulsés après une courte trêve. Restés seuls, les Baglioni tournèrent leur rage contre eux-mêmes. La tragédie qui marqua l'année 1500 est restée tristement célèbre dans les annales d'une époque si féconde en crimes. Une fraction de la famille surprit et massacra ses parents appartenant à la faction opposée; puis les survivants de celle-ci surprirent et massacrèrent à leur tour les vainqueurs. Le souvenir de cette race, dont l'histoire n'est qu'un long tissu de forfaits (il était rare qu'un Baglioni mourût de mort naturelle), est cependant intimement lié à celui de Raphaël, le plus pur et le plus noble des peintres : c'est pour elle qu'il exécuta un de ses tableaux les plus célèbres, la *Mise au tombeau*. Les Oddi firent également des commandes au jeune Urbinate. Mais le remords n'avait-il pas plus de part à ces fondations, d'un caractère tout religieux, que le culte du beau? Elles font songer aux sacrifices expiatoires par lesquels on apaisait la Némésis antique.

Étant donnés, d'un côté, la rudesse de l'aristocratie, de l'autre, l'attachement de la bourgeoisie aux mœurs, aux croyances du moyen âge, il était naturel que les ressources intellectuelles offertes par Pérouse à son nouvel hôte ne fussent pas de nature à lui faire oublier la brillante cour d'Urbin, où tout ce qui s'appelait poésie, science, arts libéraux, était tenu en si haute estime. On se tromperait cependant en considérant la vieille cité ombrienne comme complètement placée en dehors des aspirations qui passionnaient alors le reste de l'Italie. L'Université jouissait d'une réputation solidement établie. Au xv[e] siècle, elle compta parmi ses professeurs un pape, Sixte IV, et parmi ses élèves deux autres papes, Pie III (François Piccolomini) et Jules II, ainsi qu'un fils de pape, César Borgia, d'odieuse mémoire.

Au point de vue de l'art, la différence entre Urbin et Pérouse n'était pas moins grande qu'au point de vue des lettres; là, des princes généreux et chevale-

resques, exerçant sur la population entière une irrésistible séduction; ici, quelques nobles turbulents, sanguinaires, et, à côté d'eux, une bourgeoisie laborieuse et austère; là, une large tolérance; ici, une discipline sévère, une École fortement constituée. Malgré son long séjour à Florence et à Rome, Pierre Pérugin était resté profondément attaché à la tradition ombrienne. Il y introduisit, il est vrai, des éléments nouveaux, en portant à une perfection jusqu'alors inconnue la science du coloris et de la perspective; mais ce n'étaient là que des modifications en quelque sorte techniques. Au fond, il demeura toujours le peintre du doux recueillement, des divines extases, le peintre par excellence des madones et des saintes. L'influence exercée sur lui par un réaliste acharné, son compatriote et prédécesseur Buonfigli, n'avait été que passagère. Les croyances de son entourage, les pratiques religieuses de ses protecteurs, et par-dessus tout la nature de son talent, l'avaient bien vite ramené sous la bannière du grand mystique d'Assise, si populaire dans toute l'Ombrie, saint François. Je ne rechercherai pas s'il a été réellement aussi sceptique qu'on l'a affirmé, si jamais la croyance à l'immortalité de l'âme n'a pu entrer dans son cerveau de porphyre : ce qu'il importe de constater, c'est que jamais peintre ne traduisit plus admirablement le sentiment religieux dans ce qu'il a de tendre, de suave, on pourrait presque dire de féminin.

L'art ombrien avait quelque chose d'absorbant, d'exclusif. Les excursions dans le monde profane, et à plus forte raison dans le domaine de l'antiquité classique, étaient interdites à ses adeptes, plus encore par les lacunes de leur éducation que par des scrupules religieux. Le Pérugin en fit plusieurs fois la douloureuse expérience.

La peinture de portrait, ce triomphe de l'École florentine, est à peine représentée chez l'École ombrienne. Dans la longue carrière du Pérugin, on ne peut guère citer que deux ou trois productions de ce genre. Il est même rare qu'il se soit permis, d'accord en cela avec ses devanciers, d'introduire un donataire agenouillé dans les compositions religieuses. Quant aux compositions historiques, celles surtout qui étaient destinées à transmettre le souvenir d'événements ou d'exploits contemporains, elles semblent avoir été exclues, au même titre que le portrait, du domaine étroit, mais sacré, de l'art ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation.

Par contre, dans cette société profondément attachée à sa foi, l'artiste pouvait être sûr que la popularité ne ferait pas défaut à son œuvre, pourvu qu'elle fût sincère. Il savait d'avance que la moindre de ses Madones, le plus imparfait de ses Christs en croix, toucherait bien des cœurs, ferait couler d'abondantes larmes. Les villages, les couvents les plus pauvres, ne reculaient devant aucun sacrifice pour conquérir une de ces images si pleines de souvenirs et de promesses. D'humbles artisans se croyaient récompensés de toute une vie de labeur et de privations s'ils réussissaient à doter leur église de quelque beau tableau propre à entretenir la piété dans le cœur des fidèles. En 1507, un simple cordonnier

de Pérouse osa commander à son illustre compatriote, Pierre Pérugin, une Madone accompagnée de saint François et de saint Jérôme. L'artiste demanda 47 ducats, qui lui furent payés avec empressement. Le tableau existe encore; il se trouve à Pérouse même, dans la galerie Penna; c'est un chef-d'œuvre. J'ai pensé, en le regardant, à la belle parabole de l'Évangile : le denier de la veuve.

Pour une nature jeune et généreuse, de pareils exemples étaient bien propres à fortifier l'inspiration. A cet égard, il fut heureux pour Raphaël qu'il pût se retremper dans les sources vives des sympathies populaires. Les œuvres qu'il mit au jour plus tard, à Rome, aux applaudissements de l'univers, sont plus savantes, plus belles : mais nous touchent-elles toujours autant?

Dans une page qui mérite d'être signalée, Rio, l'auteur de l'*Art chrétien*, a bien mis en lumière le caractère en quelque sorte pratique de la peinture ombrienne, ainsi que sa connexité intime avec les croyances de la population. Il nous montre le Pérugin travaillant d'abord à Cerqueto, près de Pérouse, comme interprète de la dévotion populaire à l'occasion d'une peste qui désolait depuis plusieurs années la contrée. « Ce fut probablement alors, dit-il, que la Madone miraculeuse du dôme acquit à ses yeux une valeur esthétique que personne peut-être ne lui avait donnée avant lui. Cette image, particulièrement vénérée par le peuple sous le nom de « Madonna della Grazia », devint, avec quelques modifications toujours respectueuses dans leur variété, son type de prédilection. Tantôt il la reproduisit avec une fidélité scrupuleuse, comme dans la fresque du couvent de Sainte-Agnès, à Pérouse; tantôt il s'en inspira pour donner un digne aliment à la piété des citoyens, soit sur les autels, soit sur les bannières, soit même sur la place publique, où il lui arriva de peindre cette « Madonna della Luce » à laquelle, d'après la légende populaire, un blasphème proféré devant elle fit tenir les yeux fermés pendant quatre jours, et qui, devenue, par suite de ce miracle, l'occasion d'expiations solennelles et de prédications émouvantes, fut transférée, en 1518, dans une petite chapelle d'un goût exquis, dont la construction fut entièrement défrayée par les offrandes populaires. »

Certes, on est tenté de crier à l'uniformité, à l'absence d'imagination, devant ces innombrables Vierges ou Saintes Familles, toutes composées, en apparence du moins, sur un plan identique, avec leur disposition consacrée, leurs types traditionnels. C'est qu'ici, comme dans l'art byzantin, « l'esprit populaire attache à ces représentations un sens sacré, et considérerait comme une profanation de laisser le champ libre au caprice des artistes. Ce n'est qu'aux époques où la foi faiblit que leur fantaisie peut s'exercer sans contrainte dans le domaine de l'art religieux ».

Les guerres, les troubles de toute sorte qui signalèrent la fin du XV^e^ siècle, loin de ralentir l'essor des arts, le favorisèrent singulièrement en surexcitant chez les populations le sentiment religieux. A chaque instant nous voyons le Pérugin quitter Florence pour doter Pérouse de quelque chef-d'œuvre nouveau.

C'est à cette exubérance de patriotisme et de piété, à ce besoin de créations nouvelles, que nous devons le plus célèbre peut-être des ouvrages du Pérugin, à coup sûr le plus important de ceux qu'il a exécutés pour l'Ombrie, les fresques du Cambio, qui sont dans sa carrière ce que les Chambres du Vatican sont dans celle de Raphaël. Depuis longtemps la corporation des changeurs de Pérouse, l' « arte del Cambio », brûlait de décorer avec une magnificence tout à fait exceptionnelle la salle de ses délibérations. Elle commença par les boiseries destinées à couvrir la partie inférieure des murs, et par l'estrade sur laquelle siégeaient le conseil et les recteurs de la compagnie. En 1496, elle résolut de procéder à la décoration de la voûte et de la partie supérieure des parois. L'assemblée, composée de trente membres, délibéra d'abord sur le choix du peintre. Est-il nécessaire d'ajouter que tous les suffrages se portèrent sur le Pérugin ? Même unanimité pour décider que la décoration de la salle serait aussi riche que possible. On convint de ne reculer devant aucun sacrifice pour obtenir un résultat qui fît honneur à la corporation. Puis on choisit un comité de six membres chargés de s'entendre avec le Pérugin. L'artiste accepta, mais à condition qu'il pourrait auparavant terminer les ouvrages qu'on lui avait commandés à Florence, à Fano et dans quelques autres villes. Il s'engagea toutefois à ne pas retarder au delà de l'année 1500 l'achèvement des fresques du Cambio. Le prix fut fixé à 350 ducats, payables en dix ans. Le contrat nous laisse malheureusement ignorer si le Pérugin s'engageait, comme il l'avait fait quelques années auparavant à Orvieto, à peindre lui-même toutes les figures, et surtout les visages, ainsi que la partie supérieure des corps, et s'il promettait en outre de n'employer que de bonnes et solides couleurs, et de donner à la composition toute la perfection désirable.



PORTRAIT DU PÉRUGIN PAR LUI-MÊME
(Salle du « Cambio ».)

Cette fois, Pierre Pérugin fut exact. Dès la fin de 1499, le travail était en bonne voie, et la corporation se convainquit avec joie que la décoration du Cambio ne serait plus qu'une affaire de mois et de jours.

C'est à ce moment, d'après la thèse soutenue par Antoine Springer, que Raphaël entra dans l'atelier du Pérugin.

Pietro Vannucci, surnommé le Pérugin, quoiqu'il fût né à Città della Pieve, était alors dans toute la force de son talent, dans tout l'éclat de sa gloire. Un nombreux essaim de disciples se pressait autour du maître vénéré. Princes et

villes libres se disputaient son pinceau. Lorsque, quelque dix années auparavant, Giovanni Santi, dans sa *Chronique rimée,* avait exprimé en termes si chaleureux l'admiration que lui inspirait le peintre ombrien, le poète-artiste n'avait fait que devancer l'engouement général. Il ne fut pas donné, il est vrai, au brave Urbinate d'introduire lui-même son fils dans l'atelier de Pérouse : la mort l'en empêcha. Mais, on peut l'affirmer, le père de Raphaël eût-il vécu plus longtemps, eût-il eu la satisfaction de désigner lui-même le maître de son fils, ce serait sur le Pérugin que se serait fixé son choix. Les vers dans lesquels il avait uni l'éloge de l'artiste ombrien à celui de Léonard de Vinci durent résonner plus d'une fois à l'oreille du jeune Raphaël, qui, lui aussi, resta si longtemps fidèle à ce double culte.

Raphaël comptait environ dix-sept ans quand il fut reçu dans l'atelier du Pérugin. Il était donc déjà familiarisé avec les rudiments de l'art; ce qu'il venait demander à son maître, c'étaient des conseils, une direction, plutôt qu'un enseignement élémentaire. Vu son âge, nous sommes autorisés à le regarder comme un compagnon, comme un « garzone », pour nous servir du terme alors en usage, et non plus comme un élève, un « discepolo ». La distinction a son importance.

La maison du Pérugin existe encore. Le touriste résistera difficilement au désir de visiter le sanctuaire, qui, plusieurs années durant, abrita Raphaël. Elle se trouve dans une de ces rues montueuses, escarpées, si nombreuses à Pérouse, la « via Deliziosa » (n° 18), près de l'église Sant'Antonio. Dès l'entrée, une inscription nous rappelle les glorieux souvenirs qui se rattachent à l'humble demeure. Le texte de cette épigraphe, éloquent témoignage du succès avec lequel les Italiens s'essayent de nos jours encore dans le style lapidaire, mérite d'être reproduit: je le transcris d'autant plus volontiers qu'il semble n'avoir jamais été publié : « Dans cette maison qui, d'après une tradition constante, fut habitée par Pierre Vannucci, Pérugin par son domicile, ses affections, son nom, la municipalité a fait placer, 341 années après la mort du grand peintre, en novembre 1865, une pierre destinée à rappeler au monde la vénération de Pérouse pour le fondateur de son École, pour le maître de Raphaël ».

Quoique les remaniements modernes aient singulièrement altéré le caractère de la construction, il est encore possible de se rendre compte de la disposition primitive. La maison proprement dite occupe le fond d'une petite cour, pleine de soleil, protégée à droite et à gauche par de vieilles masures. Un escalier de pierre, peu élevé, conduit à la porte d'entrée, au-dessus de laquelle est encastrée une tête de marbre. On pénètre d'abord dans une sorte de vestibule, dont les arcades étaient autrefois ouvertes du côté de la cour. Aujourd'hui encore, quoique les entre-colonnements aient été murés, on distingue les colonnettes à chapiteaux gothiques qui supportaient ces arcades. Une inscription a pris, sur

l'une des parois, la place du *Saint Christophe* qu'on y voyait autrefois et que la tradition attribuait au Pérugin.

Du vestibule on pénètre dans des pièces assez petites, toutes voûtées, ornées de médaillons sculptés (feuillage, têtes de lions) supportant la retombée des voûtes. La salle principale, depuis coupée en deux, servait probablement d'atelier. A côté d'elle s'étendent quelques pièces, plus petites, aujourd'hui converties en chambres à coucher. Le premier étage offre une disposition analogue à celle du rez-de-chaussée; ici encore les arcades de la façade ont été murées. Les fenêtres de derrière donnent sur une ruelle étroite.

Malgré son exiguïté, cette maison a une originalité, une distinction, qu'on ne saurait méconnaître. On se croit transporté dans un de ces intérieurs d'artistes du xv[e] siècle, tout ensemble simples et confortables. On ne regrettera que l'absence de jardin : quelques fleurs, quelques touffes de verdure, ajouteraient au charme du calme et riant tableau.

A l'époque où Raphaël arrivait à Pérouse, la femme du Pérugin, la belle Claire Fancelli, fille du célèbre architecte des marquis de Mantoue, égayait de sa présence la maison de la via Deliziosa. L'artiste l'avait épousée peu d'années auparavant, en 1493, et il était tellement épris de sa beauté, que lui, le grave peintre des Christs en croix et des Assomptions, s'occupait lui-même du soin de sa parure. On croit retrouver le portrait de Claire Fancelli dans l'admirable *Madone de Pavie*, un des joyaux de la « National Gallery » de Londres.

L'aisance régnait dans le ménage. Lucas Fancelli, malgré la détresse dont il se plaint dans ses lettres au marquis de Mantoue, avait constitué à sa fille une dot de 500 ducats d'or; le Pérugin, de son côté, possédait des maisons et des terres à Florence, à Pérouse, à Città della Pieve. Il avait, en outre, une bonne provision de numéraire, qu'il portait d'ordinaire sur lui, par crainte des voleurs. Mal lui en prit. On raconte que les mauvais sujets du pays le guettèrent un jour et le dépouillèrent de son argent. Mais l'amour du gain semblait croître chez le maître en proportion de sa fortune. Peu de peintres, même parmi les plus grands, avaient des prétentions aussi élevées.

Pierre Pérugin n'avait ni la haute culture ni la vaste intelligence d'un Bramante, d'un Léonard de Vinci, d'un Michel-Ange. Ses lettres témoignent d'une singulière ignorance de l'orthographe et du style. Même au point de vue de l'art, l'horizon du maître ombrien était des plus bornés; il était peintre, rien de plus, tandis que la plupart de ses contemporains excellaient à la fois dans la peinture, l'orfèvrerie, l'architecture ou la sculpture. Mais il avait beaucoup voyagé, il avait vu de près les hommes les plus remarquables de cette grande époque. Aussi sa conversation était-elle faite pour intéresser vivement son jeune auditoire. Il pouvait l'entretenir de ce pape si énergique et si peu scrupuleux, Sixte IV, dont l'indomptable activité avait transformé Rome; d'Innocent VIII, bâtisseur non moins enthousiaste; du cardinal Julien della Rovere, dont les ardeurs généreuses, mêlées d'emportements terribles, promettaient déjà

tout ce que devait tenir le pape Jules II. A Florence, le Pérugin avait eu l'occasion de voir Laurent le Magnifique, peut-être aussi Charles VIII. Savonarole lui était apparu comme un prophète, dont il avait embrassé les doctrines avec enthousiasme. Puis le maître venait à parler des choses de l'art. Il décrivait cet atelier de Verrocchio, pépinière d'artistes illustres, où il avait travaillé à côté de Léonard de Vinci et de Lorenzo di Credi; il racontait les expériences entreprises avec ses camarades pour perfectionner les lois de la perspective, pour pénétrer plus intimement dans les secrets du coloris. C'étaient de belles et fécondes années; elles avaient marqué, dans l'histoire de la peinture, le point de départ d'une ère nouvelle. Le grand concours organisé pour la décoration de la chapelle Sixtine dut plus d'une fois aussi défrayer la conversation. On se figure volontiers ses élèves suspendus à ses lèvres quand il leur décrivait toutes ces merveilles.

Le biographe des artistes italiens, Georges Vasari, raconte, et sur ce point nous n'hésitons pas à accepter son témoignage, que l'habileté de Raphaël, ses qualités si sérieuses, ses manières si aimables, séduisirent rapidement son nouveau maître. Il nous semble voir le jeune Urbinate travailler à côté de celui-ci, dans son modeste costume d'atelier, l'œil vif, le front pensif, la bouche animée par un sourire d'une bonté exquise, tout à la fois plein de candeur et de distinction. Dès lors, le Pérugin porta sur Raphaël le jugement que la postérité a ratifié. L'élève, de son côté, voua au maître une affection filiale; la cordialité de leurs rapports ne s'altéra jamais.

Quant aux condisciples de Raphaël, la supériorité de son talent aurait pu les indisposer contre le nouveau venu; mais le moyen de résister à tant de franchise, d'affabilité, de courtoisie! Le séjour d'Urbin, cette haute école de noblesse et de loyauté, n'avait pu que développer chez le jeune peintre des sentiments si bien faits pour conquérir tous les cœurs. Grâce à son naturel si heureux, grâce à son excellente éducation, Raphaël compta bientôt autant d'admirateurs que d'amis.

Une quinzaine de peintres, émules ou imitateurs du Pérugin, des orfèvres, des architectes, quelques sculpteurs en bois ou en pierre, composaient alors la colonie artistique de Pérouse. Le nombre de ces maîtres était relativement peu élevé, eu égard au chiffre de la population (au xv^e siècle, la ville comptait encore 40 000 habitants). Ils ne se mouvaient pas toujours non plus dans les plus hautes régions de l'art; beaucoup de leurs travaux offraient le caractère le plus humble. Cependant, de fort bonne heure, les prédécesseurs de ces différents artistes s'étaient groupés, avaient formé des corporations. L' « arte dei pittori », la corporation des peintres, remontait à 1366; celle des orfèvres, à 1296. L' « arte dei miniatori », d'une importance fort grande, pouvait également prétendre à une haute antiquité.

Parmi les peintres, il faut citer au premier rang Fiorenzo, le décorateur du palais municipal, et Pinturicchio, le décorateur de l'appartement Borgia, au

palais du Vatican, tous deux véritables chefs d'école. Puis venaient Andrea Luigi, surnommé l'Ingegno, artiste célèbre de son temps, mais dont le rôle n'est pas encore bien défini, et différents artistes de quatrième ou de cinquième ordre, dont il n'y aurait pas grand intérêt à rappeler ici les noms.

Aux maîtres, que nous savons de source certaine avoir travaillé à Pérouse durant la présence de Raphaël dans l'atelier du Pérugin, c'est-à-dire entre 1499 et 1502, il faut ajouter les élèves attirés dans la ville par la réputation du Pérugin et ceux avec lesquels Raphaël se lia dans la suite, soit à Pérouse, soit dans les environs : tel Giovanni di Pietro, surnommé le Spagna, qui s'inspira tout ensemble de la manière de son maître et de celle de son condisciple, et qui vint plus tard grossir à Rome la phalange des collaborateurs de ce dernier.



LA MAISON DU PÉRUGIN

Domenico Alfani, de Pérouse, poussa peut-être le plus loin l'admiration pour le jeune artiste venu d'Urbin. Une de ses Madones, conservée au musée de sa ville natale, est la reproduction exacte d'un dessin de Raphaël. Après le départ de son ami, Domenico lui servit de correspondant et s'occupa de ses intérêts dans l'Ombrie; il se croyait trop généreusement payé lorsqu'il recevait quelque esquisse, quelque croquis, en échange de ses services.

Ainsi ce génie naissant exerçait, dès son entrée chez le Pérugin, une véritable fascination, non seulement sur ses camarades, mais encore sur des artistes beaucoup plus âgés que lui. On est heureux de retrouver plus tard à Rome, autour de Raphaël, sur un théâtre plus digne de lui, quelques-uns de ceux qui avaient encouragé ses débuts, qui s'étaient intéressés à ses efforts lorsqu'il arriva étranger, inconnu, dans la capitale de l'Ombrie.

Les juges les plus autorisés admettent que Raphaël prit part à l'exécution des fresques du « Cambio ». Le Pérugin, on l'a vu, se consacra exclusivement à ce travail de 1499 à 1500, c'est-à-dire à l'époque où la présence, en son atelier, du jeune artiste d'Urbin est un fait indiscutable; on n'hésitera donc pas à se ranger à une opinion qui a pour elle toute espèce de vraisemblance. Étudions, avec

l'attention qu'il mérite, cet ouvrage considérable qui a été exécuté sous les yeux de Raphaël et dont plusieurs parties sont peut-être dues à la collaboration de ce glorieux élève, si promptement devenu le rival de son maître.

Le « Cambio » n'a pas les proportions gigantesques de ces palais dans lesquels les municipalités italiennes du moyen âge ont laissé de si éclatants témoignages de leur patriotisme. La salle qui servait aux délibérations ne mesure pas plus de douze pas de long sur six de large; elle s'ouvre directement sur la rue, de sorte que l'on peut entrer et sortir sans grande perte de temps, avantage fort considérable aux yeux des hommes d'affaires qui ont fait construire l'édifice. L'ornementation, prise dans son ensemble, est à la fois sobre et élégante, et telle qu'il convient à un lieu de réunion destiné à des commerçants. Son mérite résulte principalement de l'harmonieux contraste entre les peintures de la partie supérieure et les marqueteries à fond brun qui occupent le bas de la salle. Celles-ci comptent parmi les créations les plus parfaites de la Première Renaissance; le peintre ne pouvait souhaiter un encadrement plus propre à faire ressortir sa science du coloris. Qu'il me soit permis, à cette occasion, d'insister sur ce bel art de la marqueterie, dont les églises de Pérouse nous offrent tant d'admirables modèles. Deux tons, l'un clair, l'autre foncé, suffisaient pour produire les effets les plus décoratifs; on réservait l'un pour le fond, l'autre pour les arabesques, qui, dès cette époque, montrent une élégance et une netteté absolument classiques. Les peintres les plus célèbres ne dédaignaient pas de composer les cartons de ces incrustations, qui avaient leur place marquée dans les édifices les plus somptueux.

Les sujets choisis pour les fresques furent : sur la voûte, les personnifications du Soleil, de la Lune et des Planètes; sur la paroi de gauche, les représentants les plus illustres de la Justice, de la Prudence, de la Modération et du Courage; sur celle de droite, Dieu le Père, les Prophètes et les Sibylles; sur le fond de la salle, la *Nativité* et la *Transfiguration*. Près de la porte enfin, devait prendre place Caton, le grand justicier.

On admet avec beaucoup de vraisemblance que la corporation avait chargé quelque humaniste d'élaborer ce programme, qui conciliait les croyances du christianisme avec les souvenirs de l'antiquité classique. Depuis longtemps on était habitué à l'ingérence des littérateurs dans la composition des œuvres d'art. Dante n'avait-il pas inspiré Giotto? Pétrarque n'avait-il pas indiqué des sujets de tableaux à son ami Simone Martini? A Florence, dans le premier tiers du xv^e^ siècle, un humaniste célèbre, Léonard d'Arezzo, le chancelier de la république, avait reçu la mission de choisir dans l'Ancien Testament les scènes que Ghiberti devait traduire sur la seconde de ses portes. En 1490, dans le contrat conclu par le Pérugin avec l'œuvre du dôme d'Orvieto, il fut stipulé que le président de l'œuvre fournirait à l'artiste le programme de la composition. Plus tard, Raphaël lui-même, on le sait, eut souvent recours aux lumières de ses amis les poètes ou les philologues. Il n'est donc pas étonnant que le Pérugin,

qui ne brillait point par l'invention, se soit estimé heureux de recevoir un programme élaboré jusque dans ses moindres détails. L'auteur de ce programme, il n'est guère permis d'en douter, fut François Maturanzio, professeur de rhétorique à l'université de Pérouse. On retrouve, en effet, dans un manuscrit contenant ses œuvres, les inscriptions latines placées au-dessous des fresques.

Le choix des personnages est caractéristique; il montre l'introduction des éléments antiques dans cet art ombrien jusqu'alors pur de tout mélange. Ce sont les héros de la Grèce et de Rome, non ceux du moyen âge, que l'artiste nous offre en exemple, ce sont ceux qui représentent les vertus particulièrement chères à la corporation du « Cambio », la Tempérance, le Courage, la Justice, la Prudence. (Notons, par contre, l'absence des trois vertus qui pendant si longtemps ont passé pour inséparables de l'idée même du Christianisme : la Foi, l'Espérance, la Charité.)

Les Prophètes et les Sibylles font face aux héros grecs et romains. Ici encore, le Pérugin a gravement péché contre la vérité historique : il a représenté les Sibylles sous les traits de femmes jeunes, belles, élégantes. Ses Prophètes ne sont pas mieux caractérisés. C'est au point que l'on se demande si l'artiste a jamais ouvert la Bible. Il ne s'est conformé à la tradition que sous un seul rapport : ses Sibylles, comme celles de ses prédécesseurs, comme celles de Pinturicchio, dans l'appartement Borgia, portent le texte de leurs prophéties écrit sur de longues banderoles s'enroulant autour de leur corps. Il était réservé à Michel-Ange de supprimer ces attributs, derniers vestiges de l'art du moyen âge. C'était vers 1508, ainsi bien peu d'années après la décoration du « Cambio »; et cependant, quand on compare les Sibylles du Pérugin à celles de la chapelle Sixtine, il semble que des siècles les séparent!

De pareilles tendances, ce manque de probité intellectuelle, pouvaient exercer une influence fâcheuse sur les élèves groupés autour du Pérugin. Mais l'idée ne vint même pas au plus grand d'entre eux de ravaler ainsi l'art au rôle d'une industrie. La vie entière de Raphaël n'a été qu'un long effort, sans cesse renouvelé; jamais il ne s'est répété. Parmi ses innombrables Madones, il n'en est pas deux qui se ressemblent. Trois fois il a représenté la *Tentation d'Adam et d'Ève*, et trois fois il s'est ingénié à trouver une composition nouvelle, alors même qu'il ne s'agissait que de simples peintures décoratives, que tout autre eût sacrifiées. Aussi Raphaël a-t-il succombé à la fleur de l'âge, épuisé par l'excès du travail, tandis que le Pérugin a prolongé jusqu'après la mort de son élève sa longue et terne vieillesse.

La décoration de la voûte du « Cambio » offre plus d'intérêt que les parois. Le maître s'y trouve aux prises avec cette Renaissance qui s'imposait à lui, mais dont il ne parvint jamais à s'assimiler les principes. Ses arabesques sont à la vérité d'une élégace suffisante; nous n'avons pas d'objection non plus à élever contre les griffons, les satyres, les grecques, les méandres, les rosaces, qui constituent l'ornementation. Mais que dire de ces trônes aux formes recro-

quevillées, sur lesquels sont assises les divinités de l'Olympe, ou de ces chars microscopiques écrasés sous le poids des personnages qu'ils supportent!

Les fresques du « Cambio » étaient, selon toute vraisemblance, complètement terminées en 1500. Après diverses pérégrinations, le Pérugin revint se fixer à Florence, où nous le retrouvons en 1502.



JOUEUR DE LUTH
(Université d'Oxford.)

La critique s'est ingéniée à démêler, dans les ouvrages sortis, de 1499 à 1502, de l'atelier du Pérugin, la main du maître et celle de l'élève.

Si, devant un certain nombre de peintures, les connaisseurs les plus exercés éprouvent quelque embarras, il est difficile, par contre, lorsqu'il s'agit de dessins, de confondre les productions de l'élève avec celles du maître : celles-ci sont infiniment plus archaïques. Considérez, par exemple, la position des pieds chez le Pérugin et le manque d'équilibre qui en résulte : jamais Raphaël n'a poussé l'invraisemblance à ce point. Autre différence caractéristique : les plus beaux dessins du Pérugin abondent en négligences de toute sorte. Raphaël, au contraire, a, dès le début, apporté dans ses moindres travaux l'esprit de scrupule et de probité auquel il est resté fidèle jusqu'à la fin.



ÉTUDE DE TORSE. GUERRIER DEBOUT
(Académie de Venise.)

Il serait fastidieux de passer en revue tous ceux des dessins de Venise, de Lille, d'Oxford, dans lesquels Raphaël s'est inspiré de son maître (il lui a pris, entre autres, la technique de ses dessins à la plume, avec leurs hachures serrées, leurs effets vigoureux). Tantôt il copie ses cartons, voire ses esquisses; tantôt il met à contribution ses peintures mêmes. Dans ce pieux travail d'assimilation, il s'applique à la fois à reproduire les physionomies souffreteuses, qui sont comme la signature du Pérugin, et ses draperies chiffonnées ou tourmentées à l'excès. Le corps humain lui-même ne lui apparaît qu'à travers les leçons du Pérugin.

En résumé, lorsque Raphaël se sépara de son maître, en 1502, il avait appris de lui tout ce que le vieil Ombrien pouvait lui enseigner. La peinture à l'huile et

la peinture à fresque n'avaient plus de secret pour lui. Par la suite, assurément, son pinceau acquit plus de liberté et de puissance, mais il perdit aussi quelques-unes de ses qualités; le ton général cessa d'être aussi ambré, aussi chaud et aussi lumineux que dans les essais, imparfaits à tant d'égards, de cette première période.

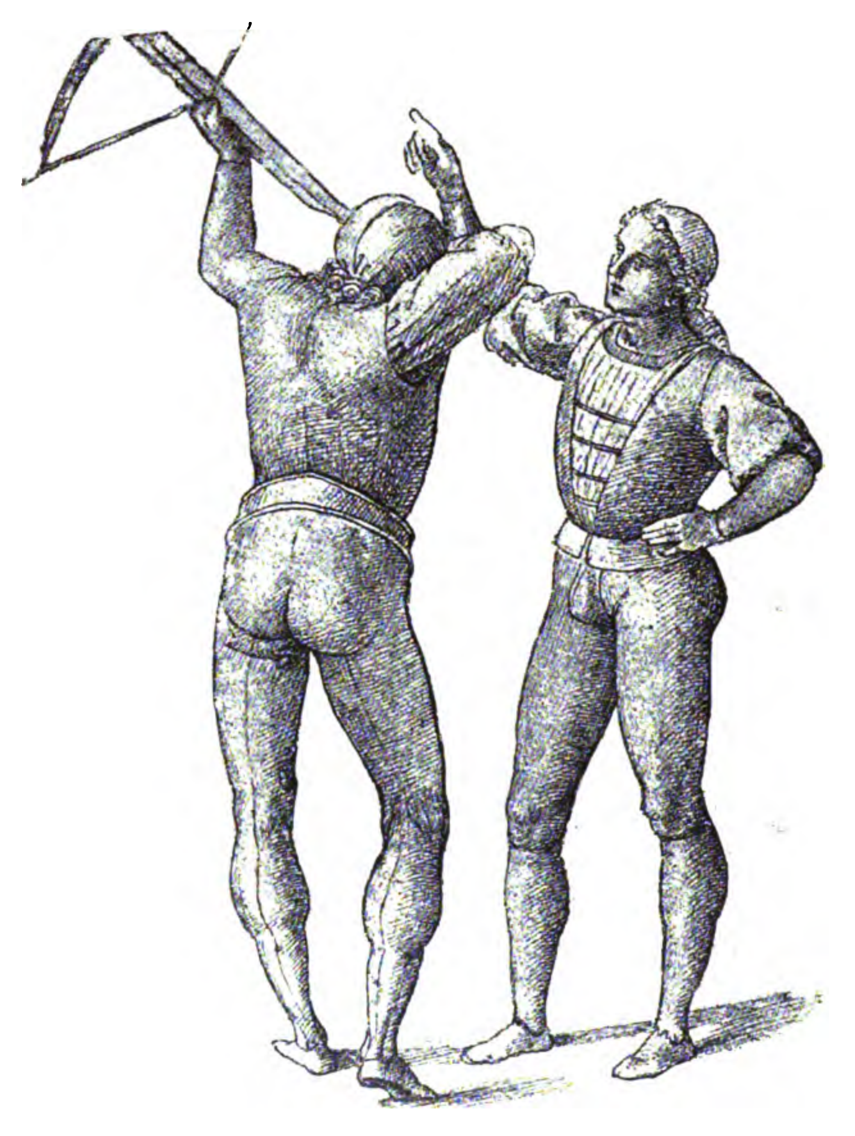
Si, au point de vue du coloris, le Pérugin exerça sur son élève l'influence la



FRAGMENT D'UNE FRESQUE DE SIGNORELLI A MONTE OLIVETO

plus salutaire, au point de vue du dessin, son action fut loin d'être aussi féconde. Sous ce rapport, le passage par l'atelier de Pérouse a profondément troublé l'adolescent qui cherchait sa voie. Écoutons Vasari : « Raphaël », dit en substance le biographe, « éprouva beaucoup de peine à se défaire de la manière mesquine, sèche et pauvre de dessin à laquelle il s'était habitué chez le Pérugin; ce n'est qu'au prix des plus grands efforts qu'il apprit à rendre la beauté des nus et les secrets des raccourcis, en étudiant le carton peint par Michel-Ange pour la salle du Conseil de Florence. »

A considérer les figures, tour à tour grêles, sèches ou anguleuses, que Raphaël a dessinées à cette époque, on est parfois tenté de croire à un recul : le fait est qu'il y a eu un arrêt. La timidité devint d'ailleurs pour l'adolescent un élément



GROUPE DE DEUX ARCHERS
(Musée Wicar, à Lille.)

de progrès; elle le poussa à consulter sans cesse la nature, ce qu'il n'eût pas fait avec le même scrupule s'il avait appris plus tôt, chez les Florentins, à corriger, à affiner ses contours.

Au point de vue de la composition, enfin, le Pérugin ne pouvait prétendre à exercer une influence bien grande. C'était un génie essentiellement contemplatif; le sentiment tenait lieu chez lui d'imagination, et jamais peintre n'eut

moins d'idées. Mais l'essence même de son talent éveilla chez Raphaël les qualités par lesquelles celui-ci n'a cessé de charmer la postérité : la grâce, la tendresse, le culte de la nature.

Ne soyons donc pas trop rigoureux pour le vieil artiste. Imitons son élève,



·P·VERG·MARONI·MANTVANO

PORTRAIT DE VIRGILE (D'APRÈS LE TABLEAU DU PALAIS D'URBIN)
(Académie de Venise.)

qui professa toujours pour lui une respectueuse gratitude, et qui, dans l'*École d'Athènes* encore, plaça son portrait à côté du sien. Les noms du Pérugin et de Raphaël sont en effet inséparables dans l'histoire de l'art. On oublie trop que l'un a été pour l'autre plus qu'un précepteur bienveillant, plus qu'un initiateur habile : qu'il a été un modèle, auquel, pour compter parmi les gloires les plus pures de l'École italienne, il n'a manqué qu'une chose : de ne pas se survivre

à lui-même. Un ancien a parlé de ces hommes qui savent mourir à propos : « Felix opportunitate mortis ». Pourquoi le Pérugin n'est-il pas mort au moment où il prenait congé de Raphaël? La postérité ne prononcerait son nom qu'avec respect.

La réputation du Pérugin a longtemps relégué dans l'ombre celle d'un de ses compatriotes et collaborateurs, talent moins pur et moins élevé, mais imagination plus alerte, plus curieuse, plus brillante : le lecteur a nommé Bernardino Pinturicchio, que l'on sait précisément avoir résidé à Pérouse en 1501. L'ancien favori des Borgia représentait le style narratif, si négligé par tous les autres maîtres ombriens, Buonfigli excepté. Quoiqu'il cultivât le genre historique plutôt que la grande peinture d'histoire, son influence n'a pas peu contribué à ouvrir à l'art ombrien des horizons plus étendus que ceux du Pérugin. Nul ne prenait tant de plaisir à dérouler aux yeux du spectateur de brillants cortèges, à accumuler dans ses tableaux les plus riches ornements.



GROUPE DE QUATRE PERSONNAGES
(Musée Wicar, à Lille.)

Il est aujourd'hui établi que Raphaël a mis à contribution l'œuvre de Pinturicchio avec presque autant d'ardeur que celui du Pérugin, et que les deux Ombriens ont été, à des titres différents, ses maîtres et ses initiateurs.

Si une critique ferme et impartiale a le devoir de constater ces emprunts, elle a aussi celui de combattre les accusations de plagiat que quelques admirateurs fougueux de Pinturicchio ont dirigées en ces dernières années contre Raphaël. A les en croire, celui-ci, dans la *Vierge entre saint Jérôme et saint François* (au musée de Berlin), et dans le *Couronnement de la Vierge* (à la Pinacothèque du Vatican), se serait borné à traduire en peinture des esquisses de Pinturicchio. Nous montrerons plus loin sur quel fondement fragile reposent de telles impu-

tations. Raphaël, élève, n'a pas hésité à demander des leçons à un artiste aussi expérimenté que Pinturicchio; devenu maître à son tour, il a tenu à honneur de s'acquitter au plus tôt. Ses esquisses pour les fresques du dôme de Sienne prouvent que Pinturicchio n'a point obligé un ingrat; il a été payé avec usure.

La hardiesse, la fierté du dessin, n'étaient les qualités maîtresses ni du Pérugin ni de Pinturicchio. Pour parvenir à mettre plus d'accent dans ses figures, à leur donner une tournure plus martiale, Raphaël crut utile de consulter les modèles laissés près de Pérouse, à Città di Castello, par le fougueux artiste cortonais, Lucas Signorelli, dont il avait très certainement déjà apprécié les mérites à Urbin même.



DEUX PERSONNAGES DEBOUT
(Académie de Venise.)

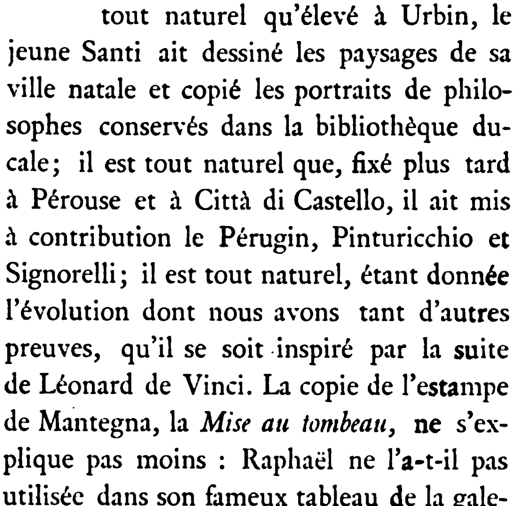
Ces emprunts ne formèrent toutefois que des accidents dans le développement artistique de Raphaël. Cédant à son penchant, il revenait vite à la manière élégiaque de celui qui fut son maître par excellence, Pierre Pérugin.

Jusqu'ici nous n'avons parlé qu'incidemment du fameux recueil de l'Académie de Venise, le *Livre d'études ou d'esquisses*, commencé par Raphaël peut-être avant la mort de son père (que l'on se rappelle le *Massacre des Innocents*, gravé ci-dessus) et terminé, selon toute probabilité, peu de temps après son établissement à Florence. On sait que, dans les dernières années, le recueil de Venise a donné lieu aux plus ardentes polémiques, mais aujourd'hui la majorité des critiques s'accorde à en reconnaître l'authenticité; pour ma part, je n'en ai jamais douté.

Si l'on considère l'ensemble du recueil de Venise, on est tout d'abord frappé de cette circonstance qu'il renferme, à côté d'études d'après le modèle vivant,

des vues d'Urbin et des environs, des copies des portraits de philosophes, peints pour la bibliothèque d'Urbin, des copies d'après Mantegna, d'après le Pérugin, d'après Pinturicchio, d'après Signorelli, des copies d'après le groupe des *Trois Grâces*, de Sienne, et enfin d'après Pollajuolo et Léonard de Vinci.

Rien de plus anormal que ce mélange, si l'on suppose que le recueil est l'œuvre d'un autre que Raphaël. Prenons Pinturicchio : un certain nombre de dessins du recueil vénitien reproduisent des motifs empruntés aux compositions du maître ombrien; seulement, au lieu de conclure de là que l'auteur du recueil a copié Pinturicchio, on en a conclu que Pinturicchio est lui-même l'auteur de tous les dessins du recueil. Mais Pinturicchio n'est pas allé à Urbin, mais il ne s'est pas inspiré de Mantegna, mais il n'a pas imité Léonard, mais il n'a pas étudié l'antique!



ÉTUDE DE JEUNE FEMME
(Académie de Venise.)

Admettons maintenant que le recueil soit l'œuvre de Raphaël : que de difficultés aplanies! Il est tout naturel qu'élevé à Urbin, le jeune Santi ait dessiné les paysages de sa ville natale et copié les portraits de philosophes conservés dans la bibliothèque ducale; il est tout naturel que, fixé plus tard à Pérouse et à Città di Castello, il ait mis à contribution le Pérugin, Pinturicchio et Signorelli; il est tout naturel, étant donnée l'évolution dont nous avons tant d'autres preuves, qu'il se soit inspiré par la suite de Léonard de Vinci. La copie de l'estampe de Mantegna, la *Mise au tombeau*, ne s'explique pas moins : Raphaël ne l'a-t-il pas utilisée dans son fameux tableau de la galerie Borghèse? Et le dessin d'après le groupe des *Trois Grâces*, de Sienne, ne se rattache-t-il point, par une filiation aussi directe, aux *Trois Grâces* du musée de Chantilly, tableau non moins indiscutable que la *Mise au tombeau*?

Première conclusion : pris en bloc, le *Livre d'esquisses* de Venise jure avec tout ce que nous savons de la vie ou de l'œuvre des différents artistes en faveur desquels on a voulu le revendiquer; il s'accorde, par contre, de tout point avec l'histoire du développement de Raphaël, depuis les derniers temps de son séjour à Urbin jusqu'aux premiers temps de son établissement à Florence.

L'objection tirée du style, de la facture des dessins, offre plus de gravité, à première vue du moins. Il est certain qu'un grand nombre de ces croquis manquent d'accent et de distinction, qu'ils sont tracés d'une plume tantôt trop



ÉTUDE DE MADONE
(Académie de Venise.)



ÉTUDE DE MADONE (FRAGMENT)
(Université d'Oxford.

facile et trop banale, tantôt trop rude et trop raboteuse. On n'y trouve que rarement la pureté de lignes, la sincérité, l'émotion, qui distinguent les dessins appartenant à la période florentine du jeune maître. Mais plusieurs points sont à considérer ici. Et tout d'abord, n'est-il pas naturel qu'un débutant — Raphaël devait compter une douzaine d'années quand il commença son recueil — n'ait pas eu la fermeté de main d'un artiste formé? En second lieu, il faut tenir compte de cette circonstance que les dessins de Venise sont presque tous exécutés à la plume sur un papier assez rugueux, tandis que les dessins qu'on leur oppose sont exécutés à l'aide de procédés comportant plus de souplesse ou de fini — pierre d'Italie, mine d'argent, lavis — et sur du papier spécialement préparé. En troisième lieu, rappelons-nous qu'il existe entre les tout premiers tableaux du débutant un écart non moins considérable qu'entre certains dessins de Venise et certains dessins d'Oxford ou de Lille. En résumé, malgré bien des imperfections, malgré une infériorité souvent flagrante, l'immense majorité des dessins de l'Académie des Beaux-Arts de Venise se rapproche trop, comme facture, de certains dessins absolument authentiques — pour que la paternité de Raphaël puisse être davantage révoquée en doute.



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Académie de Venise.)

Ce n'est pas tout. Une foule d'attitudes, de costumes, de types, du recueil vénitien se retrouvent, à tout instant, dans les dessins de Lille, dans ceux d'Oxford, dans les tableaux de la première manière de Raphaël. Tantôt ce recueil nous offre des motifs que Raphaël a développés, complétés, plus tard, en les faisant entrer dans l'économie de compositions plus compliquées, plus savantes; tantôt la forme y est tellement arrêtée que l'artiste n'a plus eu qu'à la répéter textuellement.

Tel qu'il est, le recueil de Venise témoigne de la variété des goûts de Raphaël, de sa curiosité toujours en éveil, de la fidélité de ses interprétations. Le jeune maître aborde les sujets les plus divers : portraits et études de mains, de draperies ou de torses, ornements, paysages, copies de tableaux anciens et compositions originales, il n'est pas de genre dans lequel il ne s'essaye. Sur un des feuillets, on voit un berger jouant de la cornemuse; sur un autre, Samson

déchirant le lion; puis viennent des anges et des génies, des études d'après les maîtres; des caricatures imitées de celles de Léonard, alternant avec d'adorables têtes de jeunes filles, etc.

L'origine et la destination du recueil expliquent cette diversité, en même temps que l'irrégularité de la facture. Raphaël a évidemment voulu faire provision, dans un album de voyage, de notes dont il pourrait se servir dans ses compositions ultérieures. Plus d'une fois, pressé ou fatigué, il a dû se borner à indiquer en quelques traits l'objet dont il désirait fixer le souvenir; d'autres fois il a eu le loisir de faire des esquisses très poussées. Qu'on ne l'oublie pas, d'ailleurs, un intervalle de dix ans peut-être sépare les premiers feuillets des derniers. Pendant ce temps, Raphaël avait marché à pas de géant. De l'interprétation la plus timide, du besoin d'exactitude le plus scrupuleux, il passe rapidement à une facture libre et mouvementée; bientôt il sacrifie le détail pour ne s'attacher qu'aux grandes lignes, et ces lignes, tracées d'une main rapide, acquièrent à leur tour, avec le temps, une vie et une puissance extraordinaires. Si d'aucuns sont tentés de se montrer sévères pour ces premiers essais, ils pourront s'autoriser de l'exemple même du maître. Quel sentiment de pitié ne dut-il pas éprouver dans la suite en comparant les premiers feuillets de l'album aux derniers!



LA VIERGE DE TERRANUOVA
(Musée de Berlin.)



ÉTUDE DE RAPHAEL POUR LA FRESQUE DE PINTURICCHIO : DÉPART D'ÆNEAS SYLVIUS
(Musée des Offices.)

# CHAPITRE III

Premières Productions originales de Raphaël. — Travaux à Pérouse et à Città di Castello. — Madones et Saintes Familles.

Lorsque le Pérugin retourna en Toscane, Raphaël avait dix-neuf ans; il était donc d'âge à s'essayer dans des travaux personnels, et à affronter directement la critique. Le maître, accablé de commandes, fut heureux de pouvoir faire profiter l'élève de la faveur qui s'attachait à la manière si justement appelée péruginesque; nul doute qu'il ne l'ait recommandé (avec un empressement d'autant plus grand qu'il était désintéressé) à ses amis et protecteurs ombriens. L'Ombrie était devenue pour Raphaël comme une seconde patrie. Si l'artiste se laissa subjuguer avec tant de complaisance par la beauté de ses sites, par le doux mysticisme de sa population, en revanche, ses nouveaux concitoyens ne ménagèrent pas leurs sympathies au plus brillant des disciples de Pietro Vannucci. C'est grâce à leur libéralité, mêlée de dévotion, qu'il put exécuter quelques-uns de ses tableaux le plus justement admirés. Ces encouragements étaient nécessaires pour préserver l'adolescent de l'isolement, des incertitudes, des luttes de toute sorte auxquels le condamnait le départ de son maître. Raphaël ne fut pas ingrat. Jusqu'au moment de son établissement à Rome, en 1508, nous le trouvons à chaque instant au milieu de ses chères montagnes ombriennes.

Quelles que fussent la supériorité de son esprit, la distinction de ses manières, il faut nous figurer Raphaël vivant pendant toute cette période de la même vie que son maître et que ses confrères, c'est-à-dire d'une vie essentiellement modeste et bourgeoise. La science moderne a le devoir de soulever le voile qui trop longtemps a caché toute une moitié de l'existence des vaillants artistes de la Renaissance. Pour tracer un tableau exact de ce grand mouvement, si ondoyant, si divers, pour substituer l'histoire au roman, elle ne saurait plus se dispenser de pénétrer dans leur intimité, de leur demander le secret de leurs affaires aussi bien que celui de leurs pensées. On y perdra peut-être quelques illusions, mais est-il rien qui vaille la possession de la vérité? Heureuse époque, d'ailleurs, que celle où l'artiste pouvait conserver des trésors de poésie, une liberté d'esprit illimitée, au milieu de préoccupations d'un ordre tout différent! On ne saurait trop le répéter, la Renaissance n'a que fort tardivement consacré l'émancipation de l'architecte, du peintre, du sculpteur. Jusqu'au commencement du XVIᵉ siècle, les maîtres les plus célèbres sont à chaque instant confondus avec les artisans proprement dits, ou plutôt artistes et artisans ne forment qu'un. Il fallut la toute puissance du génie de Bramante, de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, comme aussi l'ardente initiative de Jules II et de Léon X, pour triompher de préjugés séculaires, et pour faire de cette classe de déshérités les égaux des autres représentants de la pensée. Bientôt on vit des artistes du troisième ordre se parer des titres de professeur, de chevalier, d'académicien. Quelle satisfaction d'amour-propre, quelle espèce d'honneurs, a manqué à « messire Georges Vasari » et à ses confrères de la seconde moitié du XVIᵉ siècle? Dans l'Ombrie, à l'époque dont nous nous occupons, les choses se passaient autrement. Le plus grand des peintres s'appelait simplement « maître Raphaël d'Urbin », et il peignait des chefs-d'œuvre.

Le mercantilisme d'un Pérugin n'était pas de nature à hâter cette révolution. Ah! s'il s'était toujours exprimé en termes aussi nobles que dans sa lettre à la marquise de Mantoue, où il lui dit qu'il préfère l'honneur à l'argent, comme il aurait eu droit à d'autres égards! Mais ce jour-là Pietro Vannucci parlait une langue que les grands n'étaient pas habitués à entendre. Est-il surprenant que ceux-ci, de leur côté, aient traité avec hauteur des hommes qui ne savaient pas élever leur caractère au niveau de leur talent? Ils en étaient arrivés vis-à-vis d'eux à un sans-gêne incroyable : rien de moins grand que leur conduite. Alors même qu'il s'agissait des sommes les plus minimes, le payement se faisait attendre de longues années. Il fallait d'interminables sollicitations pour obtenir le moindre acompte sur le prix d'un tableau, d'une statue, tandis que les largesses ne cessaient de pleuvoir sur les heureux rivaux du peintre et du sculpteur, les humanistes. Tel poète lauréat, tel philologue, recevaient des centaines de ducats pour la dédicace d'un volume. C'est que ceux-ci savaient se faire respecter, en attendant que, prenant exemple sur l'Arétin, ils cherchassent à se faire craindre.

Nul doute que, dès ses premières années, Raphaël n'ait donné des marques de cette rare et exquise délicatesse de caractère qui le distingue de la plupart de ses contemporains, et en particulier de son maître. Il ne dédaignait pas l'argent, mais il savait l'employer noblement. Alors même qu'il pouvait vendre ses moindres esquisses au poids de l'or, il n'hésitait pas à les offrir, à titre de don, à des amis, à des protecteurs. Un seigneur florentin reçut de lui pour cadeau de noces la *Vierge au chardonneret*. Plus tard, un véritable tournoi s'engagea entre l'artiste et le Crésus siennois qui s'appelait Augustin Chigi : chacun d'eux voulait surpasser son émule en générosité.




LE CHRIST BÉNISSANT
(Fac-similé de la gravure de Martin Schœn.)

Le débutant s'essaya naturellement d'abord dans des tableaux de petites dimensions et dans des sujets n'exigeant pas une science consommée. Tout un groupe de Madones, représentées à mi-corps, dans une attitude encore assez timide (la Vierge est généralement vue de face; elle baisse modestement les regards sur son fils), se rattache à ces premiers efforts. Citons parmi elles la *Madone Solly*, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, toutes deux au musée de Berlin, et la *Madone Staffa Conestabile* ou *Madone au livre*, au musée de Saint-Pétersbourg.

La *Madone Solly* (peinte en 1501 ?) est une œuvre encore timide, conçue dans la plus pure tradition de l'École de Pérouse. La Vierge (représentée à mi-corps, et tenant à la main un livre) manque essentiellement d'accent; elle nous offre un type absolument conventionnel (on remarque surtout la petitesse de la bouche), et un costume qui ne l'est pas moins : la robe rouge de rigueur, le manteau bleu. L'enfant, qui joue avec un chardonneret, satisfait davantage; on constate dans ce modèle un effort dont il faut tenir compte au débutant. Le coloris, relativement chaud, se distingue par la tonalité rougeâtre propre à l'École de Pérouse.

Il y a plus de fermeté dans le second tableau du musée de Berlin : la Vierge, assise entre saint Jérôme et saint François, et tenant sur ses genoux l'enfant qui lève une main pour bénir.

Ce qu'il importe de retenir de l'étude de ces différentes Madones, c'est la

sincérité des efforts du débutant; à tout instant, il contrôle les enseignements du Pérugin en consultant le guide par excellence, la nature. C'est ainsi qu'il réussit peu à peu à donner plus d'ampleur au modelé, en même temps qu'il puise dans le goût inné, dont il a le secret, la force nécessaire pour corriger le maniérisme, qui dépare tant de productions péruginesques, et pour mieux pondérer ses compositions. Les réminiscences, soit de son maître, soit de son père, vont faiblissant d'année en année, on pourrait presque dire de mois en mois, jusqu'à ce qu'enfin le jeune maître se crée un style qui lui appartient en propre. S'il conserve longtemps encore les types chers à l'École ombrienne, surtout dans ses Vierges, c'est que l'Ombrie elle-même lui fournissait en abondance les physionomies douces, résignées, dans lesquelles la profondeur du sentiment religieux remplaçait la beauté et ne la laissait pas regretter (pour ces spiritualistes, la peinture des âmes n'était-elle pas au-dessus de la peinture des corps!). Le paysage joue déjà dans la plupart de ces tableaux un rôle important. Signalons surtout celui qui sert de fond à la *Madone Conestabile* : cette belle chaîne de montagnes a très certainement été copiée sur nature, dans les environs mêmes de Pérouse. Peut-être l'artiste avait-il poussé jusqu'au lac Trasimène; on voit, au second plan, une riche nappe d'eau sur laquelle des pêcheurs ou des promeneurs font mouvoir une barque. Dans ces premiers essais de paysage, Raphaël oppose, comme le Pérugin, la simplicité des lignes, la largeur des plans, à la minutie et à la sécheresse des autres peintres ombriens, notamment de Pinturicchio, dont la manière rappelle si souvent celle des Flamands.



ÉTUDE POUR LA VIERGE ENTRE SAINT JÉRÔME ET SAINT FRANÇOIS
(Collection Albertine, à Vienne.)

Il était tout naturel que Raphaël, génie moins abstrait que Michel-Ange, s'émancipât moins vite. Les racines qu'a jetées en lui le sentiment de la nature sont plus profondes; il lui faudra donc plus de temps pour se dégager. Mais, aussi, comme ses principes seront plus féconds! Si ses élèves les avaient suivis, s'ils ne s'étaient pas tous laissé gagner peu à peu par l'influence michel-angé-

lesque, la décadence de l'art italien aurait été retardée de bien des années.

Raphaël, pendant toute cette première période, était d'ailleurs forcé de compter avec les exigences du public ombrien : ni le costume, ni les attributs, ni même l'attitude de ses personnages ne devaient s'écarter sensiblement des formes traditionnelles. Pour qu'une Madone, une Sainte Famille, éveillât au sein de ces populations attardées des sentiments de componction, il fallait qu'elle rappelât les types consacrés, les croyances séculaires.

C'est ainsi que, dans l'un des tableaux du musée de Berlin, la *Vierge entre saint Jérôme et saint François*, la tête de la Vierge est couverte d'un pan de manteau, absolument comme dans les compositions byzantines; on remarque en outre, sous le manteau, qui est bleu, un voile blanc cachant une partie du front, disposition qui se retrouve jusque dans les mosaïques et dans les fresques des premiers siècles du christianisme. L'étoile d'or placée sur l'épaule de la Vierge est aussi un emprunt fait aux traditions de la primitive Église. Ces détails ont leur importance : ils nous montrent à quel point Raphaël devait tenir compte des habitudes de ses protecteurs ombriens. Ce que ceux-ci lui demandaient, c'étaient de véritables images de dévotion. A Florence, au contraire, l'artiste ne tardera pas à jouir de l'indépendance la plus entière; il ne relèvera plus que de son inspiration et de son goût personnels.

Pris isolément, l'un ou l'autre des tableaux que nous venons d'étudier peut offrir des points de contact avec les œuvres du Pérugin; on hésitera parfois à se prononcer entre le maître et l'élève. Mais si nous considérons dans leur ensemble les premières productions de Raphaël, nous y trouvons déjà, nous venons de le dire, une personnalité absolument distincte de celle du vieux chef de l'École ombrienne, une délicatesse que celui-ci n'a jamais connue. Ces qualités sont encore à l'état latent; mais, lorsque l'heure sera venue, elles s'affirmeront avec éclat.

Raphaël ne tarda pas à se voir confier des travaux plus importants. Peu de temps après le départ de son maître (vers 1503), une dame appartenant à l'une des plus puissantes familles de Pérouse, Madeleine degli Oddi, chargea le jeune Urbinate de peindre, pour l'église Saint-François, le *Couronnement de la Vierge*.

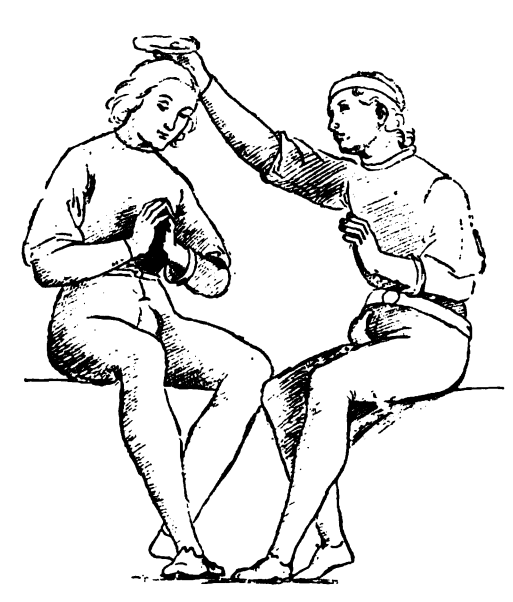
De nombreux dessins nous montrent avec quel amour, quelle sollicitude, Raphaël prépara son tableau. Dans une page pleine de délicatesse et de charme, l'historien des Vierges de Raphaël, M. A. Gruyer, nous initie à la manière de procéder du jeune maître : « Le musée de Lille, dit-il, possède le dessin qui a préparé le groupe principal du *Couronnement de la Vierge*. En ce temps-là, en pleine Ombrie, la femme ne se livrait pas volontiers aux regards du peintre : tout au plus une grande renommée, comme celle du Pérugin, aurait été assez puissante pour lever les scrupules; mais un enfant de dix-neuf ans ne pouvait ou n'osait, et, pour dessiner ses Vierges, Raphaël en était réduit à ses camarades

d'école. Il a donc pris deux de ses jeunes condisciples; il les a assis et posés l'un vis-à-vis de l'autre, et il a dessiné d'après eux la charmante étude à la pointe d'argent de la collection Wicar. Ces deux adolescents, au visage imberbe et doux, en costume d'atelier, vêtus de chausses et de justaucorps collants, qui ne laissent rien perdre des formes élégantes de l'extrême jeunesse, se sont prêtés avec autant de bonne grâce que d'intelligence au service qu'on leur demandait. Non seulement leurs gestes sont naïfs et précis, mais leurs traits sont religieux et fervents. Celui qui sera la Vierge s'incline devant l'autre, un peu moins peut-être qu'il ne fera dans le tableau; il montre sa tête un peu trop de face encore : mais les bras sont placés comme ils doivent être; les mains sont jointes avec tout le respect qu'on peut leur demander; les jambes conserveront, sous la draperie du manteau, le mouvement qu'elles ont ici, et les pieds eux-mêmes, qui seront nus dans l'image idéale, garderont la position que leur a donnée le modèle vivant. De même rien ne sera changé au mouvement de la figure qui deviendra Jésus : le geste des bras, la fonction des mains, la position du corps et des jambes, tout est définitif; il suffira de redresser légèrement la tête, et de la dessiner un peu moins de profil. Ce simple croquis porte en lui déjà un parfum de virginité dont le charme est inexprimable. La nature y est interrogée avec tant de sincérité, qu'elle semble n'avoir rien voulu dérober à une curiosité si loyale. »

Ce profond respect de la nature est, on ne saurait trop le répéter, un des traits distinctifs du génie de Raphaël. Il le rattache aux Primitifs, aux quattrocentistes, alors que, sous tant d'autres rapports, le jeune Santi se montre à nous comme un artiste absolument dégagé de tout préjugé, ne connaissant d'autre loi que son goût. Avec quel amour, avec quel culte, ne copie-t-il pas jusqu'à la moindre fleur, la moindre touffe d'herbe! Vit-on jamais peintre plus enthousiaste des beautés de la création! Étant données sa prodigieuse facilité, sa mémoire impeccable, il eût bien vite pu se passer de modèle et créer de toutes pièces. Mais il ne cesse de prendre pour point de départ la réalité, et, comme un autre Antée, de renouveler ses forces en touchant le sol. Avant de composer ces figures, qui nous paraissent aujourd'hui encore le plus surprenant triomphe de l'idéal, ces Vierges rayonnantes de beauté, ces Christs tour à tour si majestueux ou si tendres, il fait poser devant lui le modèle vivant, dans le costume de l'époque, se rend exactement compte de la construction du corps, des lois du mouvement. Il dessine d'abord ses personnages d'après nature, avec leurs vêtements collants, leurs toques, leurs cheveux coupés court. Puis seulement il s'occupe d'arranger les draperies, de donner aux physionomies l'expression convenable, de composer, en un mot. Nous le verrons, dans la suite, faire des études d'après un squelette pour la figure de la Vierge destinée à la *Mise au tombeau.* — Ces changements sont bien faits pour surprendre; ils nous révèlent chez l'artiste une puissance d'abstraction extraordinaire. Tandis que son crayon reproduit avec le soin le plus scrupuleux le modèle placé devant lui, il entre-

voit déjà la figure harmonieuse, divine, qui prendra place dans la composition définitive.

Mais revenons au *Couronnement de la Vierge*. Le tableau se compose de deux parties distinctes. L'une, en quelque sorte terrestre, comprend les apôtres rangés autour du tombeau de la Vierge, absolument comme dans les *Assomptions*. L'autre nous montre le Christ assis sur les nuages, au milieu d'une gloire d'anges, et posant une couronne sur la tête de sa mère. Plusieurs des apôtres lèvent les yeux et aperçoivent le couple divin placé au-dessus d'eux. Il n'en faut pas davantage pour relier les deux scènes et pour donner à la composition une unité parfaite. Le moment représenté par Raphaël est celui où les apôtres sont arrivés devant le tombeau de Marie. Plusieurs d'entre eux s'aperçoivent avec émotion qu'il est vide; leurs regards plongent dans le sarcophage dans lequel les lis et les roses ont remplacé le corps de la Vierge. Tandis que les uns, et parmi eux saint Paul, sont absorbés par la surprise, les autres, notamment ceux qui sont placés aux deux extrémités, ainsi que saint Thomas tenant la ceinture de la Vierge, ont cherché dans les cieux l'explication du mystère. Leurs regards s'arrêtent avec une joie indicible sur le spectacle qui s'offre à eux.



ÉTUDE POUR LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Musée Wicar, à Lille.)

Ce n'était pas, à coup sûr, une tâche facile pour un adepte de l'École ombrienne que de rendre avec l'énergie et la précision nécessaires l'impression produite par ce spectacle sur tous ces hommes d'origine et d'âge si divers, que de traduire douze fois, sur douze physionomies différentes, et sans se répéter, un sentiment en quelque sorte identique. Un tel problème exigeait une puissance dramatique que l'on n'était pas en droit d'attendre d'un jeune homme de vingt ans. Le Pérugin lui-même n'était jamais parvenu, dans ses *Ascensions* ou *Assomptions*, à triompher complètement de ces difficultés, presque insurmontables pour une nature contemplative comme la sienne. Est-il surprenant que dans l'œuvre de son élève nous rencontrions encore des traces d'hésitation, d'inexpérience? Chez plusieurs des apôtres, l'admiration ou la ferveur, quel que soit le nom que l'on donne à ce sentiment, n'est que faiblement rendue; c'est ainsi que l'on chercherait en vain à définir l'expression de la figure des deux disciples



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Pinacothèque du Vatican.)

placés, l'un à l'extrémité droite, l'autre à l'extrémité gauche. Les attitudes, par contre, ont souvent quelque chose de forcé, et rappellent trop la manière péruginesque dans ce qu'elle a de guindé, d'artificiel. Le groupement enfin n'a pas encore toute l'aisance, toute l'harmonie auxquelles Raphaël nous habituera dans la suite. Mais aura-t-on le courage d'insister sur ces imperfections en présence des beautés vraiment transcendantes de la composition ? Dans plusieurs des figures, notamment dans celles du Christ et de sa mère, le type a une pureté et une plénitude extraordinaires. Ici les têtes se distinguent par une grâce et une fraîcheur toutes juvéniles, ailleurs par leur majesté. Les draperies sont d'un mouvement excellent. Le paysage mérite des éloges tout particuliers. Nous n'en avions pas rencontré jusqu'ici d'aussi pittoresque dans l'œuvre du maître. Des collines boisées y alternent avec des habitations riantes, et l'ensemble produit une impression de calme délicieuse.

Signalons, pour terminer, les anges qui forment le cortège du Christ et de sa mère : ils ont une grâce mêlée de fierté qui rappelle l'École florentine bien plus que l'École ombrienne. Botticelli ne les aurait pas désavoués. L'un d'eux, accoudé au-dessous du Christ, les yeux levés au ciel avec une expression de mélancolie indéfinissable, annonce l'incomparable ange de la *Madone de Saint-Sixte.*

Au-dessous du *Couronnement de la Vierge* s'étendait autrefois une sorte de gradin, une « prédelle », pour nous servir du terme consacré, qui retraçait, dans des dimensions infiniment plus réduites, des scènes de la vie de la Vierge et de celle du Christ, et complétait ainsi le tableau principal. Cette prédelle, quoique séparée du corps même de l'ouvrage, existe encore; elle se trouve, elle aussi, au Vatican, dans la salle placée à l'entrée de la Pinacothèque. Raphaël y a représenté, en trois compartiments divisés par des grotesques rouges qui se détachent sur un fond noir, l'*Annonciation*, l'*Adoration des mages*, la *Présentation au Temple*. Ce sont là sujets des plus familiers à l'École ombrienne. Mais, dans ce cadre restreint, dans ces compositions moins en évidence, l'artiste s'est fié davantage à ses propres forces, il a enfin osé. Raphaël est déjà là tout entier, avec son incomparable sûreté de main, son goût exquis, sa force et sa vivacité. A partir de ce moment, s'il l'avait voulu, il aurait pu inaugurer un art nouveau. Et cependant il s'ignorait encore ; sa timidité le ramenait à chaque instant sous la bannière du Pérugin.

La scène où Marie reçoit du messager céleste l'assurance de sa grandeur future se passe sous un portique vaste et élégant, supporté par des colonnes à chapiteaux corinthiens. L'air circule librement au milieu de cette belle et harmonieuse architecture, déjà tout imbue des principes de la Renaissance; le paysage, profond et limpide, qui s'étend au fond, ajoute encore au calme, à la sérénité, à l'ampleur de la composition. Un tel cadre était bien propre à faire valoir les figures. Aussi, pour intéresser le spectateur, Raphaël n'a-t-il pas eu besoin de multiplier les personnages. A droite, la Vierge assise, un livre sur ses

genoux, inclinant doucement la tête, pleine de candeur et de résignation; à gauche, l'ange s'avançant vers elle d'un pas rapide, et comme transporté de joie; au fond, dans les airs, le Père éternel confirmant la promesse faite par son messager : tels sont les seuls acteurs de cette scène à la fois si complète et si harmonieuse.

Dans l'*Adoration des mages*, Raphaël s'est servi de ressources plus variées. Ce sujet est de ceux qui se prêtent le mieux au déploiement du luxe, à l'accumulation des épisodes. Il avait de quoi tenter et effrayer à la fois un débutant. Mais, pour le coup, le second de ces sentiments ne semble même pas avoir préoccupé Raphaël : il a attaqué la scène avec une bravoure incomparable; partout déjà on reconnaît la griffe du lion.

A droite, près d'une hutte en ruine, est assise la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant divin, auquel un des rois offre de riches présents. Derrière le groupe principal, Raphaël, par une de ces inspirations hardies qui lui étaient familières, a placé trois bergers : la simplicité de leur costume, la pauvreté de leur offrande (un agneau), contrastent avec la pompe des trois rois; mais leur hommage sera-t-il moins bien accueilli de celui qui s'est fait, sa vie durant, le champion de la pauvreté et de l'humilité? Jusqu'alors les deux scènes, l'Adoration des mages et celle des bergers, avaient d'ordinaire été représentées isolément. En les rapprochant, Raphaël montrait combien il avait pénétré le sens de l'Évangile, combien il savait dégager, dans l'interprétation de ces belles pages, le côté touchant et humain. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler de son exégèse biblique; dès cette première tentative, elle s'affirme avec une supériorité, un éclat que l'on ne soupçonnait plus au XVI[e] siècle. — Le reste de la composition est digne de ce début, quoiqu'il soit conçu dans un esprit différent : on y voit les deux autres rois mages et leur suite, cavaliers hardis, pleins de désinvolture, et cependant tout recueillis devant le spectacle qui s'offre à eux; des chevaux d'une tournure superbe complètent la scène. On admirera l'art consommé avec lequel le groupe de gauche est construit. Que nous voilà loin des tâtonnements du Pérugin! L'élève a trouvé, sans effort aucun, l'alternance de lignes, la pondération de masses, la justesse et la liberté de mouvement que le maître avait inutilement cherchées pendant sa longue et laborieuse carrière.

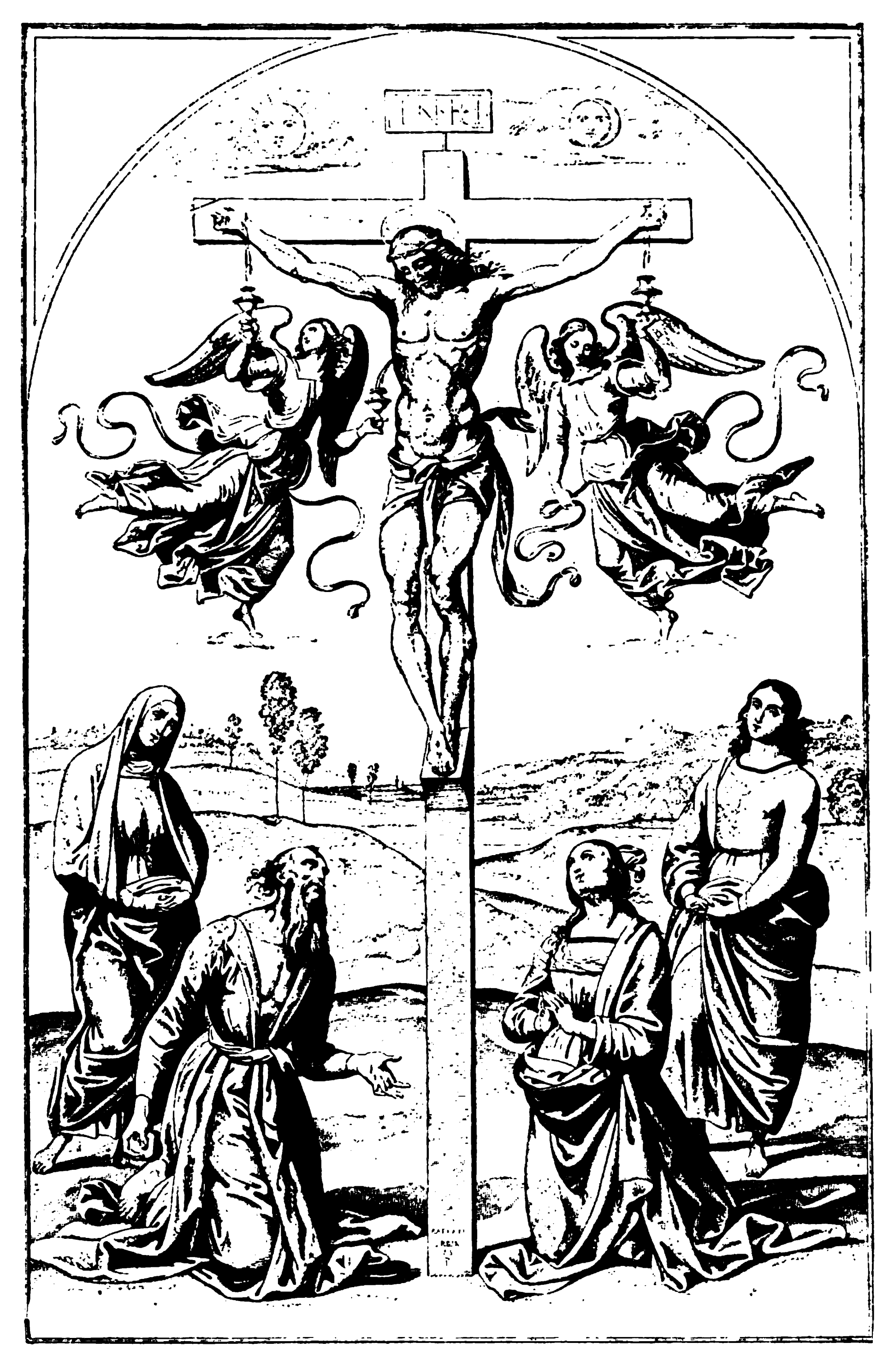
Pour le troisième et dernier compartiment, la *Présentation au Temple*, Raphaël a fait choix, comme pour l'*Annonciation*, d'une architecture à la fois simple et imposante, appartenant, cette fois, à l'ordre ionique. La partie centrale de la prédelle, l'*Adoration des mages*, dans laquelle le paysage domine, se trouve ainsi encadrée de la façon la plus pittoresque. On ne saurait trop insister sur ces détails, trop négligés dans l'École du Pérugin; ils témoignent du goût supérieur de Raphaël. Au centre de la composition se tient le vieux Siméon, le seul personnage qui soit nimbé; il prend le nouveau-né, que Marie lui présente, avec un geste d'une grâce, d'une modestie touchantes. Mais l'enfant a

peur de l'étranger; il se retourne tout anxieux vers sa mère, et lui tend ses petits bras comme pour implorer son secours. Que voilà bien un de ces traits saisis sur le vif, et qui révèlent chez Raphaël de rares facultés d'observation! Saint Joseph, réservé et recueilli comme à l'ordinaire, complète le groupe central, dont l'ordonnance est irréprochable. Aux deux extrémités de la compo-



ÉTUDE POUR LA PRÉSENTATION AU TEMPLE
(Université d'Oxford.)

sition se tiennent, à gauche les hommes, à droite les femmes; l'une de celles-ci porte l'offrande traditionnelle, les tourterelles. Les costumes sont encore du xv$^{e}$ siècle : souliers rouges, noirs ou verts; coiffure de feutre aux formes bizarres; longs manteaux. Mais cette infraction aux lois de l'histoire, ce manque de couleur locale, cet anachronisme, comme on dirait aujourd'hui, sont loin de déparer cette œuvre à la fois naïve et savante, qui est plus qu'une promesse, qui est déjà un gage.



LE CHRIST EN CROIX
(Galerie Mond, à Londres.)

Pérouse ne fut pas la seule ville ombrienne qui favorisa les débuts du plus brillant d'entre les élèves du Pérugin. Città di Castello, qui avait précédemment fait appel au talent de Lucas Signorelli et de Pinturicchio, offrit au jeune étranger une hospitalité non moins cordiale.

Les peintures exécutées par Raphaël à Città di Castello sont au nombre de quatre : la bannière représentant d'un côté la *Trinité*, de l'autre la *Création d'Ève*, puis le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, le *Christ en croix*, enfin le *Mariage de la Vierge* ou *Sposalizio*. Étudions séparément ces différents ouvrages.

La bannière existe aujourd'hui encore dans la galerie municipale de Città di Castello, mais elle n'est plus qu'une ruine. Raphaël, en acceptant une telle commande, ne croyait pas déroger. Il savait que les peintres les plus illustres recherchaient avec ardeur ces ouvrages qui dans les processions occupaient la place d'honneur et qui d'ordinaire étaient payés à l'égal des tableaux à l'huile. L'École ombrienne en avait en quelque sorte la spécialité. Sous ce rapport, le Pérugin n'avait pas appris à son élève à se montrer difficile, lui qui peignit d'un coup quatorze petits étendards destinés à figurer à la procession du *Corpus Domini*.

D'un autre côté de la bannière, Raphaël a représenté Dieu le Père, assis dans une gloire, tenant des deux mains le crucifix; au-dessus, rayonne le Saint-Esprit. Dans le bas, à gauche on voit saint Sébastien, à droite saint Roch, tous deux agenouillés et levant les regards vers le Père Éternel. Le revers nous montre Dieu s'avançant vers Adam endormi. Deux anges en adoration, dans la partie supérieure, complètent la composition.

Une autre des peintures de Città di Castello, le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, a disparu pendant la Révolution, et n'est plus connue que par des dessins ou des descriptions. Raphaël y avait représenté saint Nicolas de Tolentino, auquel la Vierge et saint Augustin, voilés en partie par un nuage, ceignaient le front d'une couronne. Sous les pieds du saint était couché le démon. A droite et à gauche, deux anges d'une grande beauté, tenant des feuillets sur lesquels on lisait plusieurs stances composées en l'honneur du saint ermite. Au sommet de la composition, la figure pleine de majesté du Père Éternel, entouré d'une gloire d'anges. Une sorte de temple, aux pilastres couverts de menus ornements, dans la manière de Mantegna, servait de cadre à la composition. Les draperies offrent un mélange de Renaissance archaïque et de tendances plus pures. On remarquait surtout la figure du démon : le jeune artiste n'avait pu se décider à lui donner la laideur traditionnelle ; il s'était borné à le représenter sous les traits d'un nègre.

Le *Christ en croix*, qui est entré récemment dans la galerie de M. Mond, à Londres, compte parmi les pages les plus importantes de la jeunesse de Raphaël. C'est un tableau de dimensions considérables, aux formes très arrêtées, au

coloris ambré, chaud, presque puissant. Quoique le caractère général en soit encore péruginesque, les velléités d'indépendance éclatent en maint endroit; on y reconnaît surtout un esprit plus vigoureux, un style plus vibrant. Tout d'ailleurs n'est pas égal dans cette composition : si, dans le corps du Christ, le modelé est d'une sûreté et d'une noblesse parfaites, dans la figure de la Vierge il a quelque chose de maniéré, presque de mesquin; la position de la jambe droite, disgracieusement pliée, prête particulièrement à la critique. Les traits de Madeleine, agenouillée au pied de la croix, sont loin aussi de satisfaire; le menton trop pointu, les mâchoires trop proéminentes, montrent que Raphaël y a copié un des types courants de l'École du Pérugin, au lieu de consulter directement la nature. Enfin, si les mains sont dessinées avec infiniment de science et de goût, on remarque dans la structure des pieds et surtout dans la manière dont ils sont posés, des traces d'inexpérience, ou plutôt des réminiscences fâcheuses de l'École péruginesque. Le coloris, comme je l'ai dit, se distingue par la vigueur; Raphaël n'a pas reculé devant les oppositions de tons les plus tranchées.

Nous aurons à tout instant l'occasion de montrer combien des sujets tels que la Crucifixion convenaient peu à la nature du génie de Raphaël. Autant on constate chez lui d'inspiration, d'élan, toutes les fois qu'il doit représenter la grâce, la beauté, autant il montre d'indécision en présence de la passion ou de la douleur, du moins pendant cette première période. On dirait que l'idée du mal, de la souffrance, ne pouvait trouver place dans cette âme éthérée. Le rôle de Michel-Ange était d'étonner, d'épouvanter par le spectacle des tortures morales et physiques. Raphaël ne savait et ne devait être que l'interprète des sentiments calmes et purs. Toutes les fois qu'il essaya de forcer son talent, il échoua, et nous ne ferons même pas exception ici pour la *Mise au tombeau*, qui, malgré des beautés du premier ordre, sent trop l'effort. Est-il nécessaire d'ajouter, après ce qui vient d'être dit, que dans le *Christ en croix* l'impression dominante est celle d'une douce résignation? On y chercherait en vain la douleur poignante que Giotto, Mantègne, et, sans remonter si loin, Signorelli, savaient mettre dans leurs compositions.

Nous arrivons au plus important, et sans doute aussi au dernier en date des tableaux exécutés à Città di Castello, le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge* (1504, aujourd'hui au musée de Brera, à Milan).

On a raison, toutes les fois que l'on étudie le *Sposalizio* de Raphaël, d'évoquer le souvenir de celui du Pérugin conservé au musée de Caen. Ce rapprochement est à la fois justifié par les relations de l'élève avec le maître, et par une ressemblance, au premier abord frappante, entre les deux compositions. Mais, à notre avis, les mots de répétition et de copie, appliqués au *Sposalizio* de 1504, manquent absolument d'exactitude. Raphaël n'a pas plus répété ou copié l'œuvre de son maître que celui-ci n'a copié le *Mariage de la Vierge* de ses prédécesseurs.

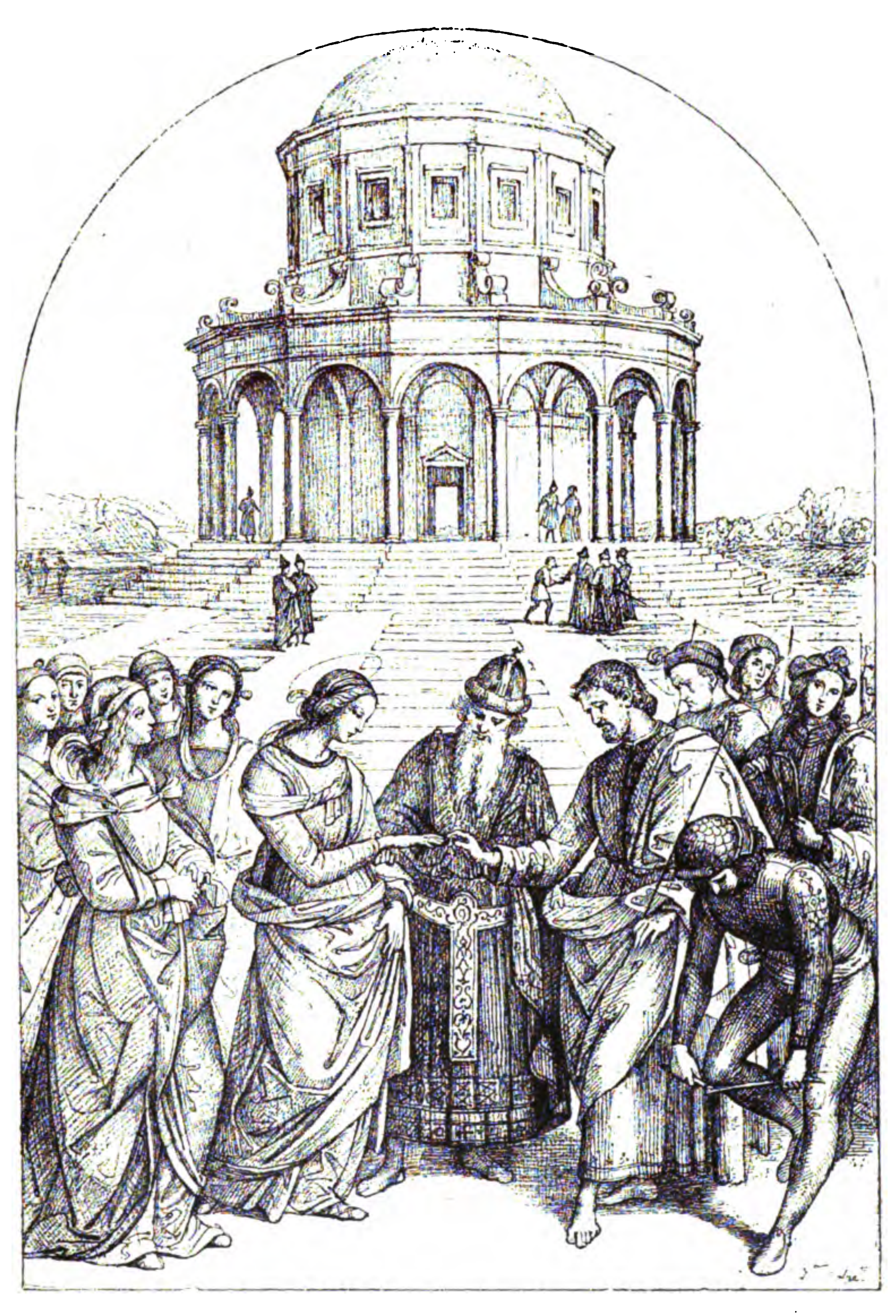
Examinons d'ailleurs, sans parti pris, les deux tableaux. Dans celui du Pérugin (revendiqué en ces derniers temps en faveur du Spagna), on est frappé tout d'abord de la lourdeur, de la raideur du groupe central. Le grand prêtre manque de dignité, saint Joseph de jeunesse, Marie de grâce. Attitudes, gestes, expression, draperies, tout est pauvre et maniéré. Le Pérugin n'a pas été plus



ÉTUDE POUR UN DES PERSONNAGES DU COURONNEMENT DE SAINT NICOLAS DE TOLENTINO
(Musée Wicar.)

heureux dans les figures accessoires. Prises individuellement, elles manquent de caractère; considérées dans leur ensemble, elles ne satisfont pas aux lois du groupement : chacune d'elles regarde d'un autre côté, sans avoir l'air de s'intéresser à la scène principale.

Autant de défauts chez le maître, autant de qualités chez l'élève. Ou plutôt c'est par la comparaison de l'œuvre, si supérieure à tous égards, de Raphaël avec celle du Pérugin, que nous découvrons des défauts là où, sans ce parallèle, nous n'eussions peut-être reconnu que les mérites propres au vieux chef de



LE MARIAGE DE LA VIERGE
(Musée de Brera, à Milan.)

l'École ombrienne. Quelle candeur et quelle modestie dans la figure de la Vierge ! Le mouvement par lequel elle présente sa main au grand prêtre suffirait à lui seul pour montrer que nous avons affaire à un peintre de race, observateur et poète. Les compagnes de Marie sont les dignes sœurs de ces Florentines dont Domenico Ghirlandajo a peuplé le chœur de « Santa-Maria Novella ». Leur élégance, leur distinction ne sont pas moindres. Il n'y a plus rien d'ombrien dans ce groupe si vivant et si pittoresque. Par contre, l'influence de l'École se fait encore sentir dans les figures des rivaux de saint Joseph : les têtes n'ont ni assez de fermeté ni assez de caractère. C'est que Raphaël, par tempérament autant que par éducation, est arrivé à l'expression de la beauté féminine longtemps avant de savoir traduire les qualités propres à l'homme, la force et la fierté. Il semble être venu au monde pour peindre des madones et des anges. Ainsi, dès ses premiers essais, se révèle la profonde opposition entre son génie et celui de son rival Michel-Ange, dont les femmes, lorsqu'il lui arrive, par exception, d'en représenter, ont toujours quelque chose de viril. La nature se plaît à de pareils contrastes.

Le fond du *Sposalizio* mérite une mention spéciale. Ici encore tout paraît imité du Pérugin, et tout cependant est original. Il n'y a que les artistes supérieurs qui sachent imiter ainsi, avec la certitude de résoudre des problèmes à peine entrevus par leurs prédécesseurs. Oui, on peut l'affirmer, Raphaël a triomphé ici de tous les obstacles. Le paysage, vaste et inondé de lumière, est d'un charme indicible; un temple polygone, que l'architecte le plus savant n'eût pas désavoué, a pris la place de l'édifice encore hybride du Pérugin : ce temple est un chef-d'œuvre de goût, d'élégance; il nous montre la parenté intellectuelle de Raphaël avec son illustre compatriote Bramante.

Le jeune artiste était fier de son œuvre, et il avait raison de l'être. Aussi, tandis que jusqu'alors il avait modestement dissimulé ses initiales ou sa signature, inscrivit-il bravement sur la façade de l'édifice ces simples mots, si bien faits pour frapper la foule surprise et ravie, qui se pressait devant le nouveau tableau d'autel de l'église Saint-François : *Raphael Vrbinas MDIIII.*



TÊTE DE CAVALIER (FRAGMENT)
(Académie de Venise.)



VUE DE SIENNE

# CHAPITRE IV

Voyage de Raphaël à Sienne. -- Nouvelle Collaboration avec Pinturicchio. — Les Fresques de la Bibliothèque du Dôme. — Le Groupe des *Trois Grâces*. — Premier Contact avec l'antiquité. — La vieille École de Sienne et le Sodoma. — Le *Songe du chevalier*.

La période comprise entre les années 1504 et 1508 est certainement la plus agitée dans la vie de Raphaël. On le trouve tour à tour à Pérouse, à Città di Castello, à Sienne, à Urbin, à Florence, peut-être aussi à Bologne, puis de nouveau à Pérouse et à Urbin, sans qu'il soit possible de fixer avec certitude la date respective de ces différents voyages. Tantôt, comme à Urbin, le jeune maître prend part à toutes les distractions d'une cour lettrée et brillante; tantôt, comme dans ses nouvelles pérégrinations à travers l'Ombrie, il se livre avec ardeur au travail. Ici c'est par des chefs-d'œuvre qu'il signale son passage; ailleurs il noue de solides amitiés. Si l'on examine son style, le choix de ses sujets, on constate une variété tout aussi grande : histoire sacrée et histoire profane, portraits, tableaux de chevalet et fresques monumentales, il n'est point de genre dans lequel il ne s'essaye. Signorelli, Léonard de Vinci, Frà Bartolommeo, Masaccio, le préoccupent et le dominent presque simultanément; puis il revient tout à coup à la manière du Pérugin. Plus d'une fois l'observateur se sent complètement dérouté, et cependant, on peut l'affirmer

hautement, à travers ces apparentes contradictions Raphaël n'a pas cessé de grandir et de progresser.

Ces voyages étaient nécessaires pour soustraire le jeune peintre à l'influence de l'École ombrienne, car enfin Raphaël avait mieux à faire que de se vouer, sa vie durant, à la propagation des doctrines du Pérugin! Serait-il devenu le prince des peintres, aurait-il changé la face de l'art s'il s'était borné à défrayer de tableaux de sainteté les couvents de Pérouse et de Città di Castello? Une évolution était indispensable: elle se fit sans secousse, sans précipitation, avec la mesure, la modération qui caractérisent cette nature si admirablement pondérée. Admirateur sincère de l'École ombrienne, il lui resta fidèle, non seulement assez longtemps pour s'initier à tous ses secrets, mais encore assez longtemps pour faire faire à cette École un pas gigantesque, et lui imprimer sa consécration définitive. Puis, sentant qu'il est appelé à de plus hautes destinées, il s'enrôle sous un autre drapeau, non sans garder toujours un souvenir affectueux à ses anciens compagnons d'armes.

La date du séjour de Raphaël à Sienne n'est pas connue. On sait seulement que Pinturicchio, sur l'invitation duquel Raphaël semble avoir entrepris ce voyage, consacra plusieurs années, entre 1503 et 1506, à l'exécution des fresques dont un membre de la famille Piccolomini l'avait chargé d'orner la bibliothèque de la cathédrale.

Le travail confié à Pinturicchio par le cardinal François Piccolomini, le futur pape Pie III, comptait parmi les plus intéressants qu'un peintre d'histoire pût rêver. Il s'agissait de retracer, dans cette ville de Sienne, si chère au plus grand des Piccolomini, les hauts faits et gestes de celui qui, après s'être rendu célèbre dans le monde des humanistes et dans celui des diplomates sous le nom d'Æneas Sylvius, était devenu, sous le nom de Pie II, une des lumières de l'Église. Tout, à Sienne, était encore plein du souvenir de cet illustre pontife, qui avait élevé dans la ville même, ainsi que dans les environs, et notamment à Pienza, tant de monuments superbes. La seule faute qu'un historien impartial pût lui reprocher, celle d'avoir répandu trop de faveurs sur sa famille et sur son pays natal, au détriment de l'Église et de Rome, était, aux yeux des Siennois, le plus grand des mérites. Aucune figure, on peut l'affirmer, n'était plus populaire dans cette vieille république, qui disputa si longtemps à Florence la primauté de la Toscane. Cette fois-ci l'artiste, qui avait eu naguère le triste honneur de servir de peintre officiel aux Borgia, était sûr d'être encouragé dans son œuvre par la sympathie de toutes les classes de la population.

Les meilleurs juges sont d'accord pour reconnaître que Raphaël n'a pas donné un seul coup de pinceau dans les fresques de la « Libreria »; son rôle s'est borné à composer un certain nombre d'esquisses, dont Pinturicchio a tiré un parti plus ou moins brillant. Et encore, dans ces dernières années, quelques critiques ont-ils essayé de révoquer en doute la coopération de Raphaël. Est-il admissible, se sont-ils écriés, qu'un maître aussi réputé que Pinturicchio ait

demandé des esquisses à un débutant, celui-ci s'appelât-il Raphaël d'Urbin? Mais une série de dessins, d'une absolue authenticité, viennent corroborer le témoignage de Vasari, à qui nous devons ces informations sur le concours prêté par Raphaël à son vieil ami de Pérouse. Un simple rapprochement entre les dessins et les fresques mettra fin aux doutes; la comparaison est écrasante pour le pauvre Ombrien. Ses fresques semblent froides et guindées, mises



LE SONGE DU CHEVALIER
(Londres, « National Gallery ».)

en regard des esquisses si vivantes et si chaudes de son ancien disciple, et rien ne saurait mieux faire éclater la différence entre un Pinturicchio et un Raphaël.

C'est pendant son séjour à Sienne que Raphaël semble s'être pour la première fois appliqué à reproduire un chef-d'œuvre de la statuaire antique. Frappé de la beauté du groupe des *Trois Grâces*, que le cardinal François Piccolomini avait fait transporter de Rome dans la bibliothèque du Dôme siennois, il le copia, et son dessin, conservé à l'Académie des beaux-arts de Venise, est encore là pour témoigner de son naïf enthousiasme, et en même temps aussi — pourquoi le

taire? — de sa très grande inexpérience dans l'interprétation de l'antique. Il y avait loin de la manière ombrienne au style classique! Raphaël dut s'en convaincre par la suite. A Sienne, il s'efforça, mais en vain, de rivaliser avec l'original. Dans le marbre, les formes sont pleines et harmonieuses; dans le dessin de Venise, au contraire, elles offrent encore bien des traces de maigreur, de pauvreté. On remarquera surtout l'insuffisance du modelé dans le cou et dans la tête de celle des Grâces qui se trouve à gauche. Ajoutons qu'à cette époque Raphaël ne s'entendait pas mieux à donner aux sujets de l'antiquité leur couleur locale qu'à en reproduire les chefs-d'œuvre plastiques.

Antérieurement déjà, on ne saurait en douter, Raphaël avait eu l'occasion d'examiner des productions de l'art classique. La passion pour les gemmes, les médailles, les bronzes, bref pour tout ce qui rappelait la civilisation grecque ou romaine, était arrivée à son apogée. Il n'y avait plus guère de ville dans la Péninsule qui ne possédât quelque cabinet d'antiques.

L'antiquité s'imposait donc à Raphaël. S'il commença relativement si tard à l'étudier d'une manière suivie, la faute en est sans aucun doute à son éducation première. Le Pérugin, est-il nécessaire de le déclarer, n'était pas un de ces chauds partisans de la Renaissance qui s'appellent Brunellesco, Donatello, L. B. Alberti, Mantegna; il ne crut jamais que la lutte fût si sérieusement engagée entre le moyen âge d'un côté, l'antiquité de l'autre, et qu'elle dût finir par le triomphe de cette dernière. Son disciple, tout en admirant à Urbin et à Pérouse les sculptures, les édifices romains, put donc, pendant tout le temps que dura son apprentissage, ne pas se croire astreint à l'imitation directe de ces monuments. Dominé par les influences ombriennes, il ne sentit que tard la nécessité de modifier son style en copiant l'antique, et de consulter, sans perdre de vue la nature, ces modèles de l'éternelle vérité et de l'éternelle beauté. Ne lui en faisons pas un crime : il regagna vite le temps perdu.

Raphaël ne se contenta pas de fixer par quelques coups de plume le souvenir du chef-d'œuvre qui avait si vivement frappé son imagination. Il voulut encore tenter une restitution du groupe mutilé, et faire passer dans la peinture les rares mérites du marbre. Nous reparlerons, plus loin, du tableau des *Trois Grâces*, acquis par le duc d'Aumale pour le musée de Chantilly.

Il est surprenant que ce soit précisément à Sienne, dernier boulevard du byzantinisme, que les yeux de Raphaël se soient ouverts sur l'écrasante supériorité de l'art antique. L'artiste semblait devoir tirer des enseignements d'une nature bien différente de son séjour dans cette vénérable cité, toute pleine, aujourd'hui encore, des souvenirs du moyen âge. Là où l'on se serait attendu à une recrudescence de mysticisme, l'antiquité païenne s'empare pour la première fois de son imagination. Le génie a de ces caprices. Le rôle de l'historien consiste à les enregistrer, non à les discuter.

Sienne partageait l'attachement de Pérouse pour les idées du moyen âge. Mais, pour un point de contact, que de différences fondamentales! Les villes

d'Italie ont ceci de particulier, qu'ayant presque toutes été des capitales, ayant servi de centre à un mouvement intellectuel considérable, elles ont su se garder de l'uniformité qui a envahi le reste de l'Europe. Si, de nos jours encore, le caractère local y est si tranché, combien plus devait-il l'être à l'époque de la Renaissance, à l'époque où les rivalités politiques venaient s'ajouter aux rivalités littéraires et artistiques, où des guerres acharnées creusaient à chaque instant entre les cités voisines d'infranchissables abîmes! Aussi, bien que séparées par quelques lieues seulement, Sienne et Pérouse offrent-elles une civilisation et un art absolument distincts. Ne nous arrêtons pas à de certaines analogies, purement matérielles et fortuites, à ce paysage accidenté, à ces rues encore plus escarpées qu'à Pérouse, à cette physionomie toute médiévale. Ici, nous avons affaire à une race fine et spirituelle, pour laquelle la production artistique est une fonction vitale, tandis que chez les Ombriens elle a besoin, pour se développer, d'être surexcitée par le sentiment religieux. Ici, chaque rue, on pourrait presque dire chaque maison, proclame la distinction du génie siennois. Il fut un temps où cette petite république défrayait d'architectes, de peintres, de sculpteurs, d'orfèvres, les provinces voisines, Rome, Naples et jusqu'à Avignon. Pendant tout le XIV^e^ siècle, pendant la première moitié du XV^e^, Florence seule pouvait se comparer à elle pour l'intensité de la production.

Si Raphaël avait fait ses premières armes à Sienne, au lieu de débuter à Pérouse, la face de cet art, dont il devait être le représentant le plus accompli, aurait peut-être été changée. Mais, au moment où il répondit à l'appel de Pinturicchio, ses impressions premières, ses tendances, s'étaient singulièrement modifiées. Sans avoir rompu avec le passé, il entrevoyait des horizons bien autrement vastes. Aussi n'accorda-t-il qu'une attention distraite aux majestueuses Vierges sur fond d'or du vieux Duccio di Buoninsegna ou aux grandioses allégories d'Ambrogio Lorenzetti. Déjà les pensées du jeune maître étaient ailleurs. Ces artistes ne parlaient plus la langue de son temps. Comment auraient-ils pu lui apprendre à marcher en avant? Le groupe des *Trois Grâces* éclipsait à ses yeux tous ces vénérables restes d'une civilisation désormais éteinte. Peut-être même le rendit-il injuste pour la chaire de Nicolas de Pise, un précurseur qui n'avait eu que le tort de venir trop tôt, à un moment où sa généreuse entreprise ne pouvait encore trouver d'imitateurs.

L'influence du marbre grec ne fut contre-balancée, sans doute aucun, que par la séduction qu'exerça sur Raphaël un peintre étranger qui remplissait alors Sienne du bruit de ses folies, comme aussi de celui de son prodigieux talent; je veux parler d'Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma. Le coloris de ce jeune maître avait plus de suavité encore que celui du Pérugin; quant à sa composition, par son allure à la fois libre et langoureuse, par sa molle élégance, sa distinction souveraine, elle dut littéralement éblouir le pauvre Raphaël; elle lui donna un avant-goût des miracles accomplis dans la peinture par le grand

Léonard. Il lui fallut bien du temps, assurément, pour revenir de sa surprise et pour examiner froidement la manière de ce novateur si hardi. Il ne se doutait pas que, quelque quatre ou cinq années plus tard, il se rencontrerait avec le Sodoma dans une autre arène, qu'il prendrait sur lui la revanche la plus éclatante, et recevrait d'un pape l'ordre d'effacer ses peintures pour y substituer les siennes. C'est que le peintre de Verceil était avant tout un esprit facile et brillant; de telles qualités, si réelles qu'elles fussent, ne pouvaient tenir contre le sérieux, la conviction, le génie supérieur d'un Raphaël.

Vers cette époque, selon toutes les probabilités, prit naissance le ravissant petit tableau de la « National Gallery » de Londres, le *Songe du chevalier*. Pour la première fois, nous voyons Raphaël traiter un sujet profane, et le traiter avec un charme, une élévation faits pour décourager les maîtres les plus éminents. De combien de chefs-d'œuvre du même genre n'aurait-il pas enrichi l'art si les exigences de son entourage ne l'avaient pas sans cesse ramené à la peinture religieuse! On a admis avec beaucoup de vraisemblance que l'artiste, lorsqu'il peignit le tableau de la « National Gallery », songeait à la fable d'Hercule placé entre la Vertu et la Volupté[1]. Les souvenirs antiques étaient en effet trop répandus à cette époque pour que Raphaël pût se soustraire à leur influence. Mais supposons un instant qu'il nous ait montré le héros grec debout entre les deux figures traditionnelles : quelque talent qu'il eût déployé, il ne se serait certainement pas élevé au-dessus d'une allégorie plus ou moins froide, plus ou moins banale. Ici, il y a quelque chose de plus. Par un trait de génie, le jeune maître, laissant de côté la mythologie, a cherché son inspiration dans une tradition moins éloignée, et, on a beau dire, plus vivante. Il a puisé dans ces siècles si riches en poésie, dans ce moyen âge que Pulci et Boïardo venaient de ressusciter; il a évoqué cette chevalerie dont les aspirations généreuses, les hauts exploits pouvaient, somme toute, rivaliser avec ceux des héros antiques. La forme de songe, de vision, donnée à la scène, ajoute encore, s'il est possible, à ce que la conception de l'artiste a de délicat et de profond. Épuisé par les fatigues d'une longue route, un chevalier, aussi riche de jeunesse que d'illusions, s'est endormi au pied d'un laurier. En vrai guerrier, il n'a point quitté son armure, et c'est son bouclier qui lui sert d'oreiller. Pendant son sommeil, deux femmes lui apparaissent, toutes deux d'une beauté merveilleuse, quelque différente que soit d'ailleurs l'expression de leur visage. L'une, sérieuse et grave, quoique ses traits respirent une douceur, une bonté touchantes, présente au jeune dormeur une épée et un livre, comme pour l'inciter à la fois aux exercices guerriers et à l'étude. Sa tunique jaune, sa longue robe de pourpre, ajoutent encore à sa noblesse. L'autre, sa rivale, porte un costume plus mondain : les tons rouges de sa tunique font ressortir l'éclat de sa robe bleue à reflets roses;

1. D'après M. de Maulde, le tableau serait inspiré d'une gravure de la *Nef des Fols*, de Séb. Brant (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1897).

un collier de corail fait le tour de son cou; une écharpe blanche flotte derrière sa tête; elle tient à la main une fleur, emblème des jeux, des plaisirs, des distractions profanes. C'est la Volupté, mais la volupté telle que la concevait l'imagination virginale de Raphaël, l'ennemie de l'austérité, non l'ennemie de l'innocence, et, pourquoi ne pas hasarder ici une hypothèse qui n'est pas trop en contradiction avec les idées du temps, le génie antique opposé à celui du christianisme. Au moment de quitter l'Ombrie, de pareilles pensées durent plus d'une fois assaillir l'esprit du jeune artiste; non qu'il hésitât jamais entre le travail et le plaisir; mais enfin un monde nouveau allait s'ouvrir à lui, une société essentiellement profane l'attendait à Urbin, à Florence. Que de convictions ne lui faudrait-il pas sacrifier! Ce sont ces luttes intimes, d'une nature si complexe, que Raphaël a voulu rendre dans le *Songe du chevalier*. Mais, croyant n'interpréter que ses sentiments personnels, il a tracé une page d'une vérité, d'une éloquence éternelles. Tel est le privilège du génie.



ÉTUDE POUR UN DES ANGES DU COURONNEMENT DE LA VIERGE
(British Museum.)



ENFANTS DANSANT
(Académie de Venise.)

# CHAPITRE V

Retour de Raphaël à Urbin en 1504. — La Cour de Guidobaldo. — Balthazar Castiglione et le « Cortegiano ». — Le *Saint Michel* et le *Saint Georges* du Louvre.

Son long séjour dans l'Ombrie n'avait pas fait oublier à Raphaël sa ville natale, son cher Urbin. A peine eut-il rempli les engagements contractés à Pérouse et à Città di Castello, qu'il résolut d'aller revoir les siens, son oncle Simon, toujours si affectueux pour lui, et cette famille des Montefeltro pour laquelle son père avait été un ami bien plus qu'un sujet. Ce voyage eut lieu en 1504, peut-être au retour de Sienne. Le petit duché avait traversé dans l'intervalle les épreuves les plus cruelles; mais c'étaient de ces épreuves qui élèvent, bien loin de déprimer. L'ambition d'Alexandre VI et de son fils avait bouleversé l'Italie. Une première fois chassé de ses États, Guidobaldo était revenu en triomphe, aux acclamations d'une foule immense; bientôt il lui fallut songer de nouveau à combattre un adversaire aussi cruel que rusé et audacieux. Cela se passait au mois de novembre 1502. L'enthousiasme de la population était arrivé à son paroxysme. Quel moment admirable que celui où les dames d'Urbin se présentèrent devant leur prince et jetèrent à ses pieds bagues, bracelets, colliers, perles et diamants, le suppliant d'accepter ces offrandes pour le salut de la patrie! Mais que pouvaient quelques milliers de citoyens contre les bandes féroces conduites par un homme dans lequel le génie du mal semblait s'être incarné? Guidobaldo était plus vaillant qu'heureux, plus instruit qu'habile : qualités bien insuffisantes pour tenir tête à un César Borgia. Le jeune duc ne tarda pas à se convaincre que toute résistance était inutile, et qu'il verserait sans profit aucun le sang de ses sujets. Il aima mieux se sacrifier que d'attirer sur son pays des calamités sans nom. Cependant, avant de partir de nouveau pour l'exil, il prit une résolution à la fois sage et généreuse : il donna l'ordre de raser les principales fortifications du duché. « A quoi servent ces remparts? s'écria-t-il. Si je conserve mes États, je n'ai pas besoin de bastions

pour maintenir mes sujets dans l'obéissance! Si, au contraire, ils tombent au pouvoir de l'ennemi, ils lui permettront de garder plus longtemps sa conquête. » Les Urbinates comprirent combien cette décision était patriotique. Ils se mirent à l'œuvre sur-le-champ; en un clin d'œil, tours, redoutes et contreforts furent à terre. Après avoir mis en sûreté ses trésors, Guidobaldo repartit accompagné d'une foule énorme, deux mille personnes, affirment les chroniqueurs contemporains.

La mort d'Alexandre VI (18 août 1503) mit brusquement fin à la domination des Borgia. A peine la nouvelle fut-elle connue que le duché se souleva en masse. Le retour de Guidobaldo ne fut qu'une longue succession de triomphes. Désormais le jeune duc, miné par les souffrances, usé avant l'âge, put se consacrer exclusivement au rétablissement de la prospérité publique, au culte des lettres et des arts. Il n'avait pas d'enfants : l'adoption de son neveu, François-Marie della Rovere, fils de sa sœur Jeanne et neveu du pape Jules II, rassura les Urbinates sur la continuation de la dynastie des Montefeltro, en même temps qu'elle resserra les liens qui rattachaient celle-ci à la cour pontificale. Guidobaldo fut nommé gonfalonier général de l'Église; au mois de novembre 1503, il fit à Rome une entrée triomphale.

Depuis l'avènement de Guidobaldo, l'esprit qui régnait à la cour d'Urbin s'était singulièrement modifié. Sa capitale était toujours l'asile des Muses, mais à l'enthousiasme qui distingue la Première Renaissance, à ce besoin de créations nouvelles dont était possédé son père Frédéric, avait succédé une période de jouissances plus calmes, et peut-être aussi plus raffinées. Ce qu'il y avait de naïf — un critique éminent a prononcé le mot de pédantesque — dans les aspirations de l'âge précédent avait fait place à une indépendance plus grande, surtout en matière de littérature. « Tout en s'inspirant des exemples de l'antiquité, dit le comte Delaborde, on osait du moins tenir quelque compte des exigences modernes et traduire dans la langue nationale les idées du temps. Pour la première fois, l'expression en était portée sur la scène, et l'on représentait, au palais d'Urbin, cette comédie de la « Calandra », qui passe pour la plus ancienne pièce régulière du théâtre italien. Le nouveau duc d'Urbin encouragea de tout son pouvoir cette réaction contre l'imitation systématique des chefs-d'œuvre classiques; il les connaissait aussi bien que personne et les étudiait sans relâche; mais, beaucoup moins absolu que Frédéric, il n'immolait pas au culte du passé le goût des tentatives nouvelles. »

Nulle part peut-être on ne s'attachait autant à cultiver les plus rares, les plus fines qualités de l'esprit. Il n'y avait point, dans l'Italie entière, de société plus choisie, plus spirituelle, plus délicate. Aussi bien l'influence des femmes était-elle prépondérante à Urbin, comme à Mantoue, comme à Ferrare, comme à Milan. Méconnues, repoussées par la théologie du moyen âge, qui voyait en elles des auxiliaires du démon, les femmes avaient, par contre, reçu de la chevalerie des hommages trop excessifs pour être durables : divinités placées sur

des hauteurs inaccessibles, comment auraient-elles pu intervenir d'une manière efficace dans les affaires humaines? Il était réservé à la Renaissance, avec l'exquise rectitude de son jugement, avec ses aspirations si saines, si fécondes, d'assigner à la femme sa place véritable et de l'associer à l'œuvre glorieuse de la réorganisation intellectuelle. Son influence bienfaisante sur les mœurs ne tarda pas à se faire sentir. Grâce à elle, l'Italie devint plus qu'une nation instruite : une nation civilisée. On trouverait difficilement ailleurs de ces grandes dames parlant latin, dirigeant les débats d'une académie sans tomber dans les travers propres aux « femmes savantes »; discutant sur les questions de sentiment les plus délicates sans devenir des « précieuses »; bonnes, simples, affectueuses, sans oublier les devoirs que leur imposait leur rang. La célébrité personnelle les touchait peu; elles se contentaient, comme l'a si bien montré le comte Delaborde, d'influencer, dans le demi-jour de leurs palais, les travaux des écrivains et des artistes qui venaient auprès d'elles recevoir des inspirations ou des avis. « Peut-être, ajoute le même écrivain, retrouverait-on à la cour d'Urbin le germe de ce sentimentalisme galant qui devait fleurir à l'hôtel de Rambouillet; mais on y reconnaîtrait aussi des doctrines littéraires supérieures, ainsi que plus de bienveillance, d'enjouement, de grâce. » — C'était bien là que devait s'élaborer l'idéal du parfait homme de cour, du cavalier accompli entre tous, du « gentleman » de la Renaissance, du « cortegiano », en un mot.

L'âme de la société était la duchesse Élisabeth de Gonzague, petite-fille d'une des princesses les plus distinguées de la Renaissance, Barbe de Hohenzollern, marquise de Mantoue. Fatigué et infirme avant l'âge, son époux Guidobaldo lui remettait de grand cœur le soin de diriger les divertissements de la cour, représentations théâtrales ou discussions littéraires et morales. Une de ses parentes, Émila Pia, veuve d'un frère naturel du duc, l'assistait dans cette grave mission. D'ordinaire on se rendait chez la duchesse immédiatement après le souper : tantôt le temps se passait en jeux, en danses, en concerts; tantôt les privilégiés formaient un cercle autour de leur souveraine, s'asseyant sans distinction de rang, pourvu qu'un cavalier alternât toujours avec une dame, et discutant sur les sujets les plus divers. On entendait alors les propos les plus agréables, les plaisanteries les plus spirituelles. A voir la joie qui éclatait sur le visage de chacun, nous dit celui qui, en trahissant plus tard le secret de ces réunions, a assuré l'immortalité à la duchesse et à son entourage, on aurait cru que le palais était la demeure même de la gaieté. Jamais ailleurs, continue-t-il, on ne savoura au même point la douceur que procure une société chère et sympathique. Une chaîne semblait nous tenir tous réunis dans un commun amour. Jamais concorde, jamais cordialité plus grande ne régna entre frères. En ce qui touche les dames, chacun était libre de s'asseoir à côté de celle qui lui plaisait, de causer, de plaisanter, de rire avec elle. Mais tel était le respect que l'on portait à la duchesse que cette liberté même servait de frein.

C'est dans l'intervalle compris entre les années 1504 et 1508 que la société réunie au palais ducal d'Urbin fut le plus nombreuse, le plus choisie. Parmi ceux qui y brillaient au premier rang, on remarquait, vers 1506, Julien de



SAINT MICHEL COMBATTANT LE DRAGON
(Musée du Louvre.)

Médicis, fils de Laurent le Magnifique et frère du pape Léon X; les deux frères Fregoso de Gênes; César de Gonzague; le comte Louis de Canossa; le poète Pierre Bembo; Bernard Dovizio de Bibbiena, auteur de la plus ancienne comédie italienne, « la Calandra », jouée pour la première fois en 1508; Bernard Accolti d'Arezzo, surnommé « l'Unico Aretino », chanteur célèbre; le sculpteur et médailleur romain Giovanni Cristoforo, qui se distingua tour à

tour au service des Sforza et à celui de l'adorable Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, dont il a modelé la médaille; enfin le guerrier, le diplomate, le poète, auquel nous devons toutes ces révélations, l'ami de Raphaël, l'auteur, et c'est tout dire, du *Courtisan*, Balthazar Castiglione.

La plupart de ces personnages devaient arriver aux plus hautes positions comme capitaines, diplomates ou prélats. L'un deux, Julien de Médicis, fut placé un instant à la tête du gouvernement florentin; plus tard, son frère le nomma capitaine général de l'Église. Frà Giocondo lui dédia, en 1513, la seconde édition de son *Vitruve*; Léonard de Vinci lui servit de compagnon de voyage lorsqu'il se rendit à Rome, également en 1513; Raphaël fit son portrait; Michel-Ange, son tombeau. Octavien Fregoso devint doge de Gênes; Frédéric Fregoso, Bibbiena et Pierre Bembo reçurent la pourpre cardinalice. Louis de Canossa, tour à tour nonce auprès de Louis XII et de François Ier, évêque de Bayeux, ambassadeur de François Ier près de la république de Venise, commanda plus tard à Raphaël le célèbre tableau du Musée de Madrid, connu sous le nom de la *Perle*; ce fut lui aussi qui fit construire à Vérone, sa ville natale, le beau palais des Canossa, chef-d'œuvre de San-Micheli. Nous passons sous silence les simples évêques ou archevêques, les généraux et les ambassadeurs : l'énumération serait trop longue. Par un de ces heureux hasards, si fréquents dans l'existence de Raphaël, il rencontrait ici encore des amis, des protecteurs destinés à briller avec lui sur cette scène par excellence, vers laquelle tendaient les efforts de l'Italie entière, la cour de Jules II et de Léon X.

L'historien de la cour d'Urbin, Balthazar Castiglione, nous a transmis, dans son *Courtisan*, le résumé de quelques-unes des mémorables discussions, véritables tournois poétiques, auxquelles prenaient part tous ces hommes si distingués. On y prêchait la morale la plus pure, la plus élevée, mais l'esthétique y était flottante. Dans les entretiens sur les beaux-arts, il y avait infiniment plus de déclamation que d'étude, le rhéteur l'emportait sur l'amateur. Castiglione, avouons-le, avait fort à faire, ainsi d'ailleurs que Raphaël, pour devenir cet arbitre du goût dont le jugement devait s'imposer, quelque dix ans plus tard, à Rome et à l'univers[1].

La famille ducale d'Urbin avait témoigné trop d'intérêt à Giovanni Santi pour qu'elle ne reçût pas à bras ouverts son fils, rentré dans sa ville natale, sinon déjà célèbre, du moins déjà fort apprécié de tous ceux qui avaient eu l'occasion de suivre ses progrès. La lettre de recommandation que la sœur de Guidobaldo, la duchesse Jeanne della Rovere, remit à Raphaël pour le gonfalonier perpétuel de Florence, Soderini, est une première preuve de cette sympathie; on en trouve une autre dans le titre de « familier » (en d'autres

1. Voyez, sur Guidobaldo et Élisabeth, le curieux volume de MM. Luzio et Renier : *Mantova e Urbino. Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga*. (Turin, 1893, ainsi que mon article de la *Nouvelle Revue*, 1er février 1899.)

termes, officier de la cour) qui lui fut accordé par le fils de cette princesse, le futur duc François-Marie d'Urbin.

Malgré leur sympathie pour les arts, Guidobaldo et son entourage se montraient assez sobres d'encouragements directs, de commandes proprement dites. Pour qui se rappelait les grandes fondations de Frédéric, le rôle joué par le nouveau duc devait paraître bien effacé. Il nous serait difficile de citer un seul artiste de valeur attaché à sa maison, en dehors de Timoteo Viti et du sculpteur Giovanni Cristoforo Romano. Aussi Raphaël ne trouva-t-il pas dans sa ville natale ces enseignements, ces incitations, que Sienne et Florence lui offrirent en si grande abondance à peu de semaines d'intervalle. L'initiation qu'il allait recevoir à Urbin était d'une nature différente : des juges impartiaux estiment qu'elle n'avait pas moins de prix. Être associé, au sortir de l'atelier du Pérugin, au sortir de ce milieu bourgeois, à toutes les jouissances intellectuelles de la cour la plus brillante qui fût alors en Europe, n'était-ce donc pas là un bonheur suprême pour cette âme vibrante? Au contact d'une société d'élite, les idées de l'artiste prirent une distinction, une élévation, que l'Ombrie n'aurait jamais su leur donner. Il se familiarisa rapidement avec les plus hautes questions de philosophie et de morale, en même temps qu'il apprit à aimer la littérature classique, et qu'il acquit ces connaissances si bien désignées sous le nom d'humanités. Enfin, et un pareil avantage n'était nullement à dédaigner, la fréquentation de Castiglione et de tant d'autres personnalités éminentes développa chez lui cette urbanité qui lui conquit autant d'amis que son talent lui valut d'admirateurs. Nous ne craignons pas d'affirmer qu'il devint à son tour un type accompli du parfait « courtisan ». Peut-être même se souvint-il de l'exemple de son père, le poète-peintre, et prit-il part aux exercices poétiques de la cour. On sait du moins que, dans la suite, il s'essaya dans le sonnet, genre difficile entre tous.

A ne considérer que la peinture, la cour d'Urbin fournissait à Raphaël des motifs de composition variés et pittoresques. Les doctes conversations dirigées par la duchesse Élisabeth, les représentations théâtrales, les souvenirs, si souvent invoqués, de l'antiquité classique, tentaient tour à tour son pinceau.

Mais il était des sentiments plus vivants alors dans le cœur des Urbinates : au sortir d'épreuves si cruelles, au lendemain d'une délivrance inespérée, le patriotisme réclamait ses droits : Raphaël n'eut garde de les méconnaître. Nul doute que dans son *Saint Georges* et dans son *Saint Michel*, peints pour Guidobaldo, il n'ait voulu symboliser la défaite de César Borgia, le triomphe des Montefeltro et de la bonne cause. Ces libres et fortes allégories sont dans le génie du maître. Narrer, en style officiel, les combats et les exploits de ses protecteurs lui paraîtrait indigne de lui : il faut, à ses yeux, que les luttes des

contemporains, les passions du jour atteignent à la hauteur de l'épopée, qu'elles se traduisent en formules destinées à vivre à travers les siècles.

Jusqu'ici nous n'avions pas encore vu Raphaël aborder des scènes si mouvementées. Pour la première fois, des accents guerriers résonnent dans ses compositions; le peintre de madones se transforme en peintre de batailles. C'est toujours d'ailleurs le guerrier chrétien qu'il représente, non le héros antique. Bien plus, ses guerriers sont des saints, ceux-là mêmes qui, dans les idées du moyen âge, personnifient le mieux l'élément militant, l'archange saint Michel et saint Georges, le prince cappadocien qui souffrit le martyre sous Dioclétien, après avoir, comme un autre Persée, arraché une princesse à la fureur d'un dragon. Le jeune chevalier que nous avons vu, dans le tableau de la « National Gallery », endormi sous le laurier, entre la Vertu et la Volupté, s'est réveillé. Incité par la voix de la Vertu, il a saisi ses armes, et il combat les esprits des ténèbres, les dragons infernaux, les hideux monstres à tête de dogue et à queue de serpent. Mais quel changement dans ce court intervalle! Son allure martiale, la mâle énergie de ses traits, la vigueur avec laquelle il se sert de ses armes, tout nous prouve que l'adolescent est devenu homme.

Rien de plus vif et de plus fier que le *Saint Georges*. Raphaël, suivant le précepte du poète, nous transporte au cœur même de l'action, « in medias res ». Monté sur un superbe coursier blanc, à la puissante encolure, couvert d'une armure étincelante, le saint a couru sus au dragon et l'a frappé en pleine poitrine. Mais la hampe de la lance s'est brisée, ses débris jonchent le sol, et le monstre, hurlant de rage et de douleur, s'élance contre son adversaire, que le cheval affolé emporte au galop. En cavalier accompli (avec quelle aisance et quelle sûreté ne se tient-il pas en selle!), saint Georges arrête par un brusque mouvement sa monture qui se cabre, et, brandissant son épée, s'apprête à porter un dernier coup au monstre. C'est le moment représenté par l'artiste. Le cheval frémit, le dragon hurle et bondit; la princesse, épouvantée, prend la fuite; tout est vie, mouvement, passion....

Si le *Saint Georges* est un chef-d'œuvre de composition, il est aussi un chef-d'œuvre de coloris. Raphaël nous montre, par le choix judicieux des tons, par des rappels pleins de vigueur et de netteté, à quel point le peintre chez lui s'allie au dessinateur. Rien de plus délicat et de plus harmonieux que cette page où aucun détail cependant n'est sacrifié. La selle rouge fait ressortir à merveille la superbe robe blanche du cheval; elle forme, à son tour, le contraste le plus pittoresque avec l'armure d'acier du saint; les fragments rouges et blancs de la lance mêlent, de leur côté, leur note vive et brillante aux tons mats du paysage; ils jettent dans l'ensemble l'animation, la fougue la plus saisissante.

Le *Saint Michel* se distingue par des qualités différentes. Nous avons vu saint Georges lutter; l'archange triomphe sans effort. Pour vaincre, il n'a pas besoin

d'un coursier superbe; son armure même lui sert plutôt d'ornement que de défense. A quoi bon le bouclier à croix rouge sur champ blanc qui protège son bras gauche? Messager de la justice divine, il descend en volant des cieux et pose le pied sur le démon, qui se débat en vains efforts. Il n'a qu'à abaisser, pour mettre fin à ce combat inégal, le fer que brandit sa droite. Sa beauté, son calme, la lumière qui l'environne, ne nous montrent-ils pas, en effet, qu'il s'agit d'une victoire purement morale ? Pour accentuer encore le caractère surnaturel de la scène, l'artiste l'a placée au centre de l'enfer. Une chouette monstrueuse, des dragons hideux, des damnés, dévorés par des serpents ou succombant sous le poids de chapes de plomb, forment le cortège de Satan. Une ville en feu projette sur le fond de mystérieuses et sinistres lueurs [1].

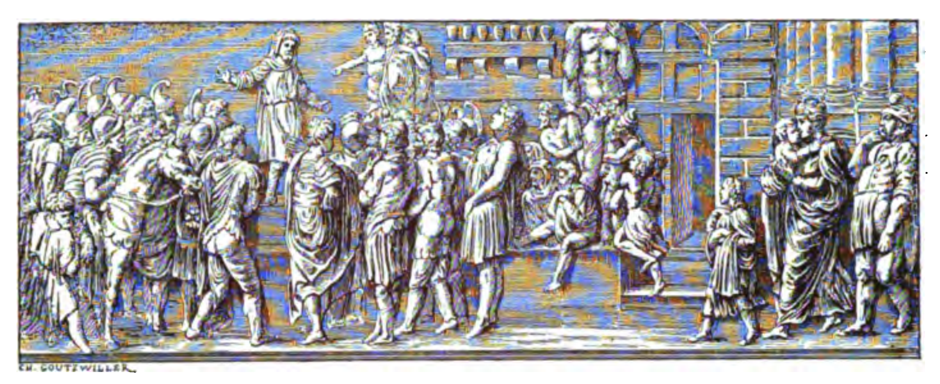
La critique est heureuse de constater l'admiration professée par Raphaël pour l'auteur de la *Divine Comédie*, mais elle doit faire observer qu'ici, comme dans beaucoup d'autres circonstances, le poète a été loin d'exercer sur ses imitateurs une influence bienfaisante. Entendons-nous : il s'agit des artistes qui, comme Giotto, Orcagna et leur école, ont traduit en peinture les visions de Dante, surtout son *Enfer*, en s'attachant à la lettre même de ses descriptions, non à l'esprit qui anime ces pages sublimes. Ils sont arrivés ainsi à reproduire, avec une fidélité désespérante, les neuf cercles concentriques, à leur tour subdivisés en degrés, le Lucifer à triple gueule, les supplices les plus raffinés, sans se demander si ces conceptions avaient des racines suffisamment profondes dans les croyances populaires, ou bien si elles pouvaient former le point de départ d'une composition vraiment plastique. Ces emprunts, dont notre époque abuse, plus encore que le moyen âge, portent rarement bonheur. C'est une tâche ingrate que de s'ingénier à faire passer les idées ou les images du domaine de la littérature dans celui de l'art, surtout lorsqu'elles présentent un caractère aussi éminemment personnel, aussi compliqué que celles du poète florentin.

1. Ces figures bizarres sont empruntées à la description faite par Dante des supplices infligés aux hypocrites et aux voleurs. « Là-bas, dit le poète, nous trouvâmes des âmes éclatantes qui marchaient tout autour à pas lents, pleurant d'un air abattu et succombant presque à la douleur. Elles étaient vêtues de chapes garnies de capuchons fort bas et taillés sur le modèle de celles que portent les moines de Cologne. Le dehors tout doré éblouit; mais, à l'intérieur, elles sont de plomb et d'un tel poids, que celles de Frédéric (II) paraissaient de paille auprès d'elles. O manteau écrasant pour l'éternité !... Que la Libye ne vante plus ses sables, car si elle produit des chélydres, des jaculi, des pharès, des cancres et des amphisbènes, jamais elle n'a étalé, avec toute l'Éthiopie et tous les bords de la mer Rouge, autant et de si redoutables fléaux. A travers cette cruelle et affreuse multitude de serpents couraient des âmes nues, épouvantées, désespérant de rencontrer un abri ou l'héliotrope qui les rendra invisibles. Elles avaient les mains liées derrière le dos avec des serpents qui passaient autour de leurs reins leur tête et leur queue, et qui se renouaient par devant. Et voici qu'un serpent s'élança sur un pécheur qui se trouvait près de nous, et le piqua à l'endroit où le cou s'attache aux épaules. En moins de temps qu'il n'en faut pour écrire un *o* ou un *i*, le damné s'enflamma, brûla, tomba réduit en cendres; puis, quand il fut tombé à terre, entièrement consumé, la cendre se rapprocha d'elle-même et forma de nouveau un corps comme le premier. »

L'artiste est gêné à chaque instant par la nécessité de se conformer à un programme conçu en vue de la poésie, non en vue de la peinture. Au lieu de songer à renouveler le sujet par les ressources que lui fournit sa propre imagination, par celles que lui offre la tradition populaire, il met toute sa gloire à passer pour un imitateur fidèle. L'inspiration tarit, l'essor se paralyse, et le public reste froid devant une œuvre dans laquelle il ne reconnaît plus la passion, la verve, qui lui faisaient chérir l'artiste. Le *Saint Michel* de Raphaël en est une preuve. Tout entiers au spectacle de la lutte de l'archange avec le démon, qu'avons-nous à faire de ces réminiscences étrangères au thème, ces hypocrites couverts de chapes de plomb, ces voleurs dévorés par les serpents, ces monstres dignes du pinceau d'un Breughel ? Aurions-nous même compris ces allégories, si un critique consciencieux, Passavant, le biographe de Raphaël, n'avait songé à rapprocher la *Divine Comédie* du tableau de Raphaël, et ne nous avait ainsi restitué la clef de l'énigme ?



LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE
(Université d'Oxford.)



LE GONFALONIER RIDOLFI HARANGUANT LES FLORENTINS
(Bordures des tapisseries de Raphaël.)

# CHAPITRE VI

Raphaël à Florence. — La République florentine et les Arts. — Modèles antiques et modèles nouveaux. — Donatello, Ghiberti, Masaccio, Pollajuolo, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Frà Bartolommeo. — Protecteurs, amis et rivaux de Raphaël.

RAPHAEL, tout nous autorise à le croire, ne quitta Urbin que pour fixer définitivement son domicile à Florence. Son établissement dans cette dernière ville date, selon toute vraisemblance, de 1504. Mais il est possible qu'antérieurement déjà l'artiste ait fait des séjours plus ou moins longs sur les bords de l'Arno. La distance entre Pérouse et la capitale de la Toscane n'est pas si grande qu'il ne l'ait pu franchir de temps en temps sans trop de fatigue ni de dépense. Le Pérugin ne lui avait-il pas donné l'exemple de ces pérégrinations incessantes? Le désir de revoir son maître, non moins que celui de contempler cette cité dont on avait si souvent devant lui proclamé la magnificence, lui fit peut-être entreprendre ce pèlerinage artistique plus tôt qu'on ne l'admet d'ordinaire. Ainsi s'expliqueraient les influences florentines qui se font jour dans plusieurs des tableaux de sa période ombrienne, et notamment dans la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, conservée à la Pinacothèque du Vatican.

Quelle que soit l'hypothèse à laquelle on s'arrête, il est certain qu'au mois d'octobre 1504 Raphaël arrivait à Florence avec la ferme intention de tenter la fortune dans cette capitale artiste de l'Italie. Il avait demandé à sa protectrice, la duchesse Jeanne della Rovere, de lui donner une lettre de recommandation pour le gonfalonier Pierre Soderini, et ce fut sous les auspices de cette princesse qu'il aborda le chef de la République florentine. La missive était conçue dans les termes les plus élogieux. « Le porteur de la présente, disait la duchesse, est le peintre Raphaël d'Urbin. Le talent dont il est doué l'a décidé à s'établir à Florence pour quelque temps, afin de s'y perfectionner dans son art. Son père me fut cher à cause de ses excellentes qualités. Je n'ai pas moins d'affection pour

le fils, qui est un jeune homme modeste et aimable, et je souhaite qu'il fasse autant de progrès que possible. C'est pourquoi je le recommande avec une insistance particulière à Votre Seigneurie, la priant de le seconder et de le favoriser en toute circonstance dans la limite de ses forces. Les services que Votre Seigneurie lui rendra, je les considérerai comme rendus à moi-même, et je vous en aurai les plus grandes obligations. »

Florence, lorsque Raphaël y vint pour la première fois, ne différait guère de ce qu'est aujourd'hui cette ravissante cité, si justement appelée par les écrivains anciens « Fiorenza » (nos vieux auteurs français disaient Fleurence), la cité des fleurs, la fleur de la Toscane. La plupart des monuments qui font sa gloire s'élevaient alors déjà. En descendant des riantes hauteurs de Fiesole, où le rosier alterne avec l'olivier, le voyageur rencontrait d'abord le couvent de Saint-Marc, immortalisé par Frà Angelico; puis, dans la « via Larga », le somptueux palais des Médicis, baptisé au XVII^e siècle du nom de palais Riccardi. Plus loin venaient, à côté l'un de l'autre, trois édifices qui à eux seuls auraient suffi à la gloire de n'importe quelle ville : le Baptistère, peuplé des chefs-d'œuvre d'André de Pise, de Ghiberti, de Donatello, de Verrocchio, la cathédrale, le Campanile. La charmante petite loge du Bigallo, avec ses fresques qui ont bravé les intempéries de l'air et les ravages du temps, complétait ce tableau splendide. En poursuivant sa route, le voyageur passait devant Or' San Michele, ce musée par excellence de la sculpture florentine des XIV^e et XV^e siècles, pour déboucher sur la place de la Seigneurie, dont les deux principaux édifices, le Vieux Palais et la « Loggia dei Lanzi », provoquaient dès lors l'admiration des étrangers, l'un par sa masse imposante, l'autre par l'élégance de ses proportions. Quelques pas à peine séparaient la place de la Seigneurie de l'Arno, dont les ponts chargés de boutiques formaient le spectacle le plus pittoresque. Au loin enfin, sur la hauteur, le regard découvrait la vénérable basilique de San Miniato avec sa façade resplendissante de marbres et de mosaïques à fond d'or.

Certes, depuis lors, bien des souvenirs du moyen âge, tours semblables à des guérites colossales, palais édifiés sur le modèle de forteresses, ont disparu sous le pic des démolisseurs. Mais la physionomie générale de la ville répondait bien à celle de Florence moderne. Partout des rues droites, contrastant singulièrement avec les rues tortueuses des villes de montagnes que Raphaël venait de quitter, des maisons hautes et régulières, bâties en belles pierres de taille grisâtres sur lesquelles les siècles n'ont pas de prise, des palais dont les bossages gigantesques rappelaient l'architecture cyclopéenne. D'élégants meneaux, des loges ouvertes supportées par des colonnettes artistement taillées, souvent aussi, au-dessus de la porte d'entrée, quelque bas-relief en terre émaillée ou quelque sculpture de Donatello, de Desiderio ou de Mino, prouvaient que la Renaissance commençait à adoucir les mœurs et qu'une ère de plaisirs allait succéder à l'ère des luttes. Néanmoins, l'ensemble de la ville offrait un caractère de fierté,

de sévérité, que l'absence, à l'intérieur des remparts, de tout jardin, de toute végétation, rehaussait encore. On songeait aux luttes fratricides qui avaient si longtemps déchiré Florence. Il n'y avait point de rue où le sang n'eût coulé à flots; chaque maison avait été transformée en citadelle, tour à tour défendue et conquise par les partis rivaux, Guelfes et Gibelins.

Ces sombres images ne tardaient pas à s'évanouir à la vue du mouvement extraordinaire qui régnait dans la ville, au contact de cette population active, affairée, passionnée au dernier point. L'industrie et le commerce avaient pris à Florence une rare extension; vers la fin du xv[e] siècle, on n'y comptait pas moins de quarante-quatre boutiques d'orfèvres. L'ancienne aristocratie, qui s'était maintenue l'épée au poing, avait été remplacée par une bourgeoisie riche, éclairée, polie, alliant l'amour des jouissances intellectuelles à celui du gain. Si Florence avait été moins turbulente, moins amie du changement, elle aurait pu servir de modèle au reste de l'Europe. Nulle part on ne trouvait des esprits plus vifs, plus subtils, plus brillants; nulle part aussi un patriotisme plus ardent, une générosité plus royale, toutes les fois qu'une grande idée était en jeu. Mais que de belles qualités furent ternies par cette instabilité d'humeur que Dante déjà déplorait si amèrement, lui qui signait : « Dante Alighieri, Florentin par sa naissance, mais non par ses mœurs » !

Au moment de l'arrivée de Raphaël, Florence avait eu le temps de faire de tristes réflexions sur les vicissitudes des choses d'ici-bas. L'expulsion des Médicis, l'entrée de Charles VIII, le triomphe, puis le supplice de Savonarole, la guerre contre Pise, les campagnes de Louis XII, les incessants complots des partisans des Médicis, avaient épuisé les finances, troublé les esprits et compromis jusqu'au sort même de la Renaissance. Parmi ces événements, il en était un surtout qui dut souvent préoccuper le jeune Urbinate. Tout, à ce moment, était encore plein du souvenir de l'homme extraordinaire dont la voix puissante soulevait naguère le peuple et lui inspirait la passion de la vertu en même temps que celle de la liberté. Ardent champion de la religion et réformateur hardi des abus de l'Église, brûlé comme hérétique par ordre d'Alexandre VI, vénéré comme un saint et comme un prophète par la foule des fidèles, Jérôme Savonarole avait laissé une trace profonde dans une société si portée à la frivolité. On avait pu tuer l'homme : les idées survivaient, et ces idées, elles durent plus d'une fois se présenter à l'esprit de Raphaël, qui subissait encore l'influence du mysticisme ombrien. Le Pérugin lui avait certainement parlé du prédicateur dont il avait embrassé les doctrines ; un de ses nouveaux amis, Frà Bartolommeo, avait combattu pour celui dont il s'honora toute sa vie d'avoir été le disciple. Nul doute que Raphaël ne visitât avec lui cette cellule où la vénération de la postérité a réuni les œuvres du peintre aux reliques du martyr, cette cellule froide et nue où battait le cœur généreux de Savonarole. Il se souvint de cette grande figure couronnée de gloire et de malheur, lorsqu'il peignit la *Dispute du Saint-Sacrement* : en plein Vatican, au-dessus de l'appartement d'Alexandre Borgia,

il eut le courage de placer, parmi les Pères et les Docteurs de l'Église, le pauvre moine dominicain, ignominieusement brûlé peu d'années auparavant.

Malgré tant d'épreuves, les arts n'avaient point périclité à Florence. On aurait même dit que les malheurs publics avaient imprimé aux productions des peintres et des sculpteurs une gravité, une élévation qui avaient manqué trop souvent pendant la période précédente, pendant la paisible, mais énervante domination des Médicis. La République ne se contentait pas de faire appel, pour ses entreprises militaires, à la science d'ingénieurs ayant nom Giuliano da San-Gallo, Antonio da San-Gallo, Leonardo da Vinci; elle encourageait des efforts ayant un caractère plus désintéressé, et ne reculait devant aucun sacrifice pour maintenir l'antique réputation de l'École florentine. A peu d'années de distance, nous avons à enregistrer la commande du *David* de Michel-Ange, celle de douze statues destinées à la cathédrale, celle enfin des fameux cartons de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*, pour ne parler que des ouvrages d'un intérêt exceptionnel. Le gonfalonier perpétuel de la République, Pierre Soderini, nommé en 1502 à cette haute fonction, qu'il conserva jusqu'au retour des Médicis, en 1512, favorisait ces tendances; la part qu'il eut au développement de l'art florentin est considérable. Ami de Michel-Ange, protecteur de Léonard, Soderini, en jouant le rôle de Mécène, ne faisait que suivre l'exemple donné par les plus puissants d'entre les alliés de Florence : princes, rois, papes. Il aurait fallu être frappé d'aveuglement pour ne pas comprendre à quel point la supériorité de ses artistes augmentait le prestige de la vieille métropole toscane. Nulle part encore Raphaël n'avait vu l'art honoré, l'artiste choyé et adulé au même point que dans cette ville libre. A Florence, le peintre et le sculpteur marchaient de pair avec les chefs de l'aristocratie ; le gouvernement traitait avec Michel-Ange de puissance à puissance; les concours artistiques mettaient toute la cité en émoi. En comparant la situation des coryphées de l'art florentin à celle de leurs confrères de Pérouse, de Sienne ou d'Urbin, on serait tenté de répéter cette naïve exclamation que Dürer, tout surpris des honneurs qu'on lui rendait à Venise, laissa échapper vers cette époque, en 1506 : « Ici je suis un seigneur; chez moi, un parasite ».

De pareils avantages étaient bien faits pour augmenter chez les artistes le sentiment de leur valeur, pour les remplir d'un légitime orgueil. Mais ce qui devait les séduire bien plus, c'étaient les ressources intellectuelles que Florence offrait en si grande abondance à ses hôtes. C'est grâce à elles que le maître dont nous écrivons l'histoire a pu rapidement agrandir sa manière, élargir son horizon, mûrir son talent; bref, devenir le rival de ces génies, grands entre tous, qui s'appellent Léonard de Vinci et Michel-Ange. — Essayons d'analyser ces éléments divers.

Une dizaine d'années plus tôt, la première visite de Raphaël aurait été pour les jardins dans lesquels les Médicis avaient réuni les chefs-d'œuvre de la sculp-

ture grecque et romaine, pour ce « Casino » qui regorgeait de marbres et de bronzes conquis sur le reste de l'univers, et qui fut la grande école de la Renaissance florentine. Le possesseur de ces trésors lui aurait, sans doute aussi, libéralement ouvert les vitrines dans lesquelles il avait rangé ses inestimables séries de médailles, de camées, d'intailles; la glyptique antique y était représentée par des centaines de pièces précieuses, portraits d'empereurs et portraits de philosophes, batailles et apothéoses, divinités de l'Olympe et sujets de genre. Pour peu que le visiteur eût deviné quelques noms, reconnu quelques scènes, le poète et l'artiste auquel appartenaient ces trésors, ce grand seigneur si justement surnommé le Magnifique, l'aurait même admis à contempler les deux chefs-d'œuvre qui étaient comme le palladium de son musée, la calcédoine avec *Apollon et Marsyas*, le coffret avec la *Tête de Méduse*. C'était la gloire de sa maison. Florence ne comptait pas un artiste de race qui n'eût tiré de là quelque enseignement utile, qui n'eût en étudiant ces merveilles éprouvé le désir de faire mieux et de rivaliser avec les anciens. Mais pourquoi réveiller de si tristes souvenirs ! Un jour d'émeute suffit pour balayer la collection incomparable, à l'enrichissement de laquelle Cosme, le Père de la patrie, son fils Pierre, son petit-fils Laurent, s'étaient dévoués pendant plus d'un demi-siècle. Ce qui ne fut pas pillé fut vendu publiquement aux enchères, par ordre du nouveau gouvernement. A l'époque de l'arrivée de Raphaël, il ne restait plus rien dans ce palais qui faisait naguère l'admiration et l'envie de l'Europe civilisée. Heureusement des mains pieuses avaient pu recueillir quelques épaves de ce grand naufrage. Le beau-frère de Laurent le Magnifique, l'historien Bernard Ruccellaï, surtout, s'était occupé de conserver à sa patrie le plus grand nombre possible de ces antiques que les Médicis avaient fait venir des pays les plus reculés et même de l'Asie Mineure. Bientôt ses jardins, les « Orti Oricellari », purent rivaliser avec le « Casino Mediceo », et offrirent aux artistes des modèles sans lesquels le progrès de la Renaissance aurait certainement été enrayé. Entre tant de modèles, le choix n'était pas toujours aisé[1].

Il est certain que Raphaël rechercha dès lors ces chefs-d'œuvre qui lui avaient trop fait défaut à Pérouse et à Urbin. Deux dessins conservés, l'un au musée des Offices, l'autre à l'Académie de Venise, nous le montrent préludant à la composition d'*Apollon et Marsyas*, qu'il peignit peut-être quelque temps après. L'un représente un jeune homme entièrement nu, tenant délicatement de la main droite un vase d'une forme élégante qu'il porte sur sa tête, tandis que l'autre main, ramenée le long du corps, s'appuie légèrement sur la cuisse. Le second dessin nous offre une disposition peu différente. M. A. Gruyer, qui a soumis ces dessins à un examen approfondi, y constate le pressentiment plutôt que la connaissance de l'antiquité. Des préoccupations de même nature percent dans les *Trois Grâces*, également peintes à Florence.

1. On trouvera de plus amples détails sur les collections florentines du xv[e] siècle dans mes *Précurseurs de la Renaissance*.

Comparé aux innombrables emprunts faits par Raphaël à l'antiquité pendant son séjour à Rome, ce butin paraît maigre, et l'on pourrait être tenté de révoquer en doute l'action exercée à ce moment sur le jeune peintre par l'art des Grecs et des Romains.

Pour apprécier ses tendances, il nous faut jeter un coup d'œil en arrière et examiner l'attitude prise par la Première Renaissance en face de l'antiquité. Une étude impartiale des faits modifiera, nous en sommes convaincu, les opinions reçues.

Lors de l'arrivée de Raphaël à Florence, il y avait près d'un siècle que l'antiquité païenne, grâce aux efforts de Brunellesco, de Donatello, et aussi de Ghiberti, avait été rétablie dans ses droits. Architectes, peintres et sculpteurs s'appliquaient sans relâche à retrouver les règles qui avaient guidé leurs glorieux prédécesseurs d'Athènes et de Rome. Mais on se tromperait en croyant que la Première Renaissance se considéra comme astreinte à une imitation servile, et qu'elle commit à cet égard l'erreur qui devint si fatale au siècle suivant. Ghiberti pouvait, dans ses portes, copier la tête d'une divinité païenne, se servir de motifs de costumes ou d'ornements empruntés à quelque bas-relief romain, sans cesser d'être un artiste foncièrement chrétien. Pour pousser plus loin le culte de l'antiquité, Donatello n'en tenait pas moins à son indépendance. Si ses médaillons du palais des Médicis sont des reproductions exactes de camées grecs ou romains; si tel de ses bas-reliefs peut faire illusion par son extrême ressemblance avec les modèles anciens, dans ses deux *David*, dans son *Saint Georges*, dans les statues du Campanile, le naturalisme reprend tous ses droits : le maître y montre une liberté de conception et de facture que les novateurs les plus hardis n'ont pas dépassée. Il en fut de cet artiste prodigieux comme de Giotto, de Brunellesco, de Masaccio, des frères Van Eyck : il surpassa non seulement ses contemporains, mais encore les générations qui le suivirent. En comparant les productions de ses successeurs aux siennes, on croit même assister à une sorte de recul.

Dans la peinture, le triomphe du style antique fut plus lent encore. L'art gréco-romain, que l'on ne connaissait alors que par les marbres, les bronzes, les médailles et les pierres gravées, ne fournissait pas aux peintres de modèles directs : il leur fallut donc de longs efforts pour s'assimiler des principes exprimés dans une langue si différente de la leur. La première, l'École de Padoue réussit à triompher de ces difficultés et à faire passer dans les tableaux et les fresques les enseignements fournis par la statuaire ou la glyptique des anciens. Son triomphe fut complet, trop complet même, car déjà, dans les compositions de son immortel coryphée, Mantegna, ces réminiscences nuisent parfois à la spontanéité de l'inspiration, à la fraîcheur du style. A Florence, la lutte dura longtemps. Rien de plus fréquent, il est vrai, que la représentation de sujets empruntés à la mythologie où à l'histoire de la Grèce et de Rome. Les imitations d'ornements antiques — grecques, méandres, trophées, médaillons, etc. — abondent également; mais les types, les costumes, le style, restent essentiellement modernes.

Tout nous autorise à croire que Raphaël, qui faisait alors cause commune avec l'École florentine, ne pensa et n'agit pas autrement. L'antiquité, pour employer une heureuse expression de Quatremère de Quincy, était comme un miroir qui lui aidait à mieux voir la nature. Il s'en servit pour interpréter plus librement le modèle, pour agrandir sa manière, ennoblir ses types, donner plus d'ampleur et de simplicité aux draperies; bref, pour se rapprocher des lois de la beauté classique. Mais il n'éprouva nullement la tentation d'introduire dans ses compositions des figures copiées de toutes pièces sur un bas-relief ou une statue antique, comme il le fit plus tard à Rome. Même pour ceux de ses tableaux dont le sujet autorisait le plus de pareils emprunts, dans les *Trois Grâces*, il ne s'inspira qu'indirectement de la statuaire, et traita les motifs antiques avec une entière liberté, dans une donnée essentiellement pittoresque. Dans les autres compositions appartenant à la même période, son indépendance n'est pas moindre.

Quelque place que la préoccupation de l'antiquité tînt à Florence au début du XVI^e^ siècle, il était difficile de se soustraire à l'influence d'un passé plus récent et non moins fécond en chefs-d'œuvre. Tout ici parlait de la grandeur de l'art, de sa mission civilisatrice, de sa supériorité sur les intérêts matériels, de la toute-puissance du génie. Ici le plus illustre des maîtres du moyen âge, Giotto, avait retrouvé la nature, ignorée pendant tant de siècles, et fondé l'École florentine. Les Italiens n'étaient ni ingrats ni oublieux. En pleine Renaissance, ce nom glorieux ne fut jamais prononcé qu'avec respect. Nul doute que Raphaël sût rendre justice aux mérites transcendants de l'ami de Dante, et qu'il allât plus d'une fois admirer à « Santa-Croce » ou au « Bargello » ses fresques tour à tour pleines de la grâce la plus naïve et du pathétique le plus puissant.

Mais ce fut surtout aux quattrocentistes que le jeune artiste demanda des leçons. Les deux chefs de la grande révolution qui marquait le début du XV^e^ siècle, Brunellesco et Donatello, l'étonnèrent par la hardiesse et la fécondité de leur génie. Nous verrons qu'il imita par la suite, dans le tableau du musée de Saint-Pétersbourg, le délicieux petit bas-relief autrefois placé au-dessous de la statue de Donatello, *Saint Georges tuant le dragon*. La ressemblance est frappante, quoique dans le dessin du cheval le peintre se montre supérieur au sculpteur. Quant à la statue elle-même, il la copia presque textuellement dans une esquisse qui est conservée à Oxford, et qui représente le saint debout au milieu de plusieurs autres guerriers. Enfin, dans la *Dispute du Saint Sacrement*, il mit ouvertement à contribution les bas-reliefs modelés par Donatello pour la basilique de Saint-Antoine de Padoue[1].

L'œuvre de Ghiberti semble avoir également fixé l'attention de Raphaël. Je me souviens qu'au retour de son dernier voyage à Florence, mon regretté

1. Ces emprunts ont été récemment établis par M. Vöge. Voyez la *Chronique des arts*, du 30 novembre 1895.

maître, Charles Blanc, me dit : « J'ai enfin découvert le prototype de l'admirable ordonnance de l'*École d'Athènes*. Comparez la fresque de la salle de la Signature aux bas-reliefs de la seconde porte de Ghiberti, notamment à la *Reine de Saba devant Salomon*, vous y trouverez les analogies les plus frappantes, ces figures si animées du premier plan, celles si calmes du second plan; avec quelle perfection dans l'une et l'autre composition ne font-elles pas ressortir les lignes générales de l'édifice imposant qui les abrite et les encadre! »

Le disciple et le rival de ces maîtres, celui qui fit triompher dans la peinture les principes qu'ils avaient introduits dans l'architecture et la sculpture, Masaccio, exerça sur l'ancien élève du Pérugin une action plus considérable encore. Raphaël se sentit subjugué par la grandeur et la simplicité de son style. Aucun artiste, pendant tout le xv[e] siècle, n'avait su éviter avec une égale habileté l'archaïsme de l'École de Giotto et les excès de la nouvelle École naturaliste, ou plutôt fondre des qualités et des tendances si diverses. Ses figures ont encore la grande tournure de celles du moyen âge, mais elles se distinguent en même temps par un relief, une ampleur, une souplesse absolument modernes. Ce sont des personnages pris dans la réalité, et cependant chacun d'eux se subordonne, avec une discipline digne d'admiration, à l'économie générale de la composition. Chez Masaccio, Adam et Ève, saint Pierre et saint Paul, les geôliers et les infirmes, vivent et agissent, croient ou espèrent, souffrent ou se passionnent, sans que l'expression de ces sentiments si divers nuise à la beauté de l'ordonnance. On a dit avec raison de ce grand peintre, qui mourut à vingt-sept ans, après avoir renouvelé la peinture florentine, qu'il fut le trait d'union entre Giotto et Raphaël. Chez lui comme chez eux, le culte de la nature précède et détermine la recherche de l'idéal; chez lui comme chez eux, le portrait sert de base à la grande peinture d'histoire.

Lorsque Raphaël vint copier, disciple respectueux, les fresques de Masaccio, continuées par Filippino Lippi, il y avait longtemps que la modeste chapelle de l'église des Carmes était un lieu de pèlerinage pour les artistes florentins. Les copies de Raphaël sont malheureusement perdues, mais nous savons par ses compositions ultérieures quelle impression profonde avaient faite sur lui les fresques du « Carmine ». Longtemps après, devenu le fondateur et le chef incontesté de l'École romaine, il se souvint de ces modèles qui l'avaient si vivement frappé pendant sa jeunesse, et voulut payer un juste tribut d'admiration à son grand devancier. D'autres pourront être tentés de blâmer de pareils emprunts. Pour notre part, nous ne nous lasserons pas d'admirer cette large faculté d'assimilation, ce culte des souvenirs. Se répéter soi-même, comme le faisait le Pérugin, était un acte de fatuité, une preuve de stérilité. Raphaël, au contraire, en traduisant dans sa langue à lui, cette langue si souple et si harmonieuse, celles des idées de ses prédécesseurs qui l'avaient le plus frappé, donnait une preuve de modestie en même temps qu'il s'assurait un élément de progrès. L'artiste moderne qui a le mieux compris et le plus passionnément aimé Raphaël a pro-

clamé en termes éloquents la légitimité de pareils emprunts : « Ils veulent de la nouveauté! Ils veulent, comme ils disent, le progrès dans la variété, et pour nous démentir, nous qui recommandons la stricte imitation de l'antique et des maîtres, ils nous opposent la marche des sciences dans notre siècle. Mais les conditions de celles-ci sont tout autres que les conditions de l'art. Le domaine des sciences s'agrandit par l'effet du temps, les découvertes qui s'y font sont dues à l'observation plus patiente de certains phénomènes, au perfectionnement de certains instruments, quelquefois même au hasard. Qu'est-ce que le hasard peut nous révéler dans le domaine de l'imitation des formes? Est-ce qu'une partie du dessin reste à découvrir? Est-ce que, à force de patience ou avec de meilleures lunettes, nous apercevrons dans la nature des contours nouveaux, une nouvelle couleur, un nouveau modelé? Il n'y a rien d'essentiel à trouver dans l'art après Phidias et après Raphaël; mais il y a toujours à faire, même après eux, pour maintenir le culte du vrai et pour perpétuer la tradition du beau (Ingres). »

Les compositions de l'un des plus éminents parmi les successeurs de Masaccio, Piero della Francesca, celui-là même auquel Giovanni Santi avait dans sa jeunesse offert l'hospitalité à Urbin, captivèrent aussi Raphaël, alors lancé à la poursuite de tout modèle nouveau.

Parmi les peintres florentins dont les œuvres fixèrent l'attention de Raphaël, il faut encore citer Domenico Ghirlandajo. Comment le disciple de l'École ombrienne aurait-il pu se soustraire à la séduction exercée par ces merveilleuses fresques de « Santa Maria Novella », avec leur distinction si grande, leur saveur, leur parfum, si foncièrement florentins! Il s'inspira surtout du *Couronnement de la Vierge*, placé au fond de l'abside, pour sa fresque de San Severo, à Pérouse. Le groupe de droite lui fournit aussi quelques indications utiles. Mais comme l'Urbinate saura resserrer l'action, concentrer l'effet! L'œuvre de Ghirlandajo, quelque intéressante qu'elle fût en elle-même, pouvait servir de point de départ à des compositions nouvelles; celle de Raphaël, au contraire, sera tellement parfaite, que ses successeurs, découragés, n'auront d'autre ressource que de la répéter.

Sachons gré au Sanzio de n'avoir pas négligé de si grands maîtres. Plus d'un autre aurait oublié ces glorieux ancêtres en présence de la lutte mémorable qui était alors engagée entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, et qui passionnait tout Florence. L'avenir même de l'art était en jeu; il s'agissait de savoir qui l'emporterait, du représentant de la beauté ou de celui de la force. Raphaël était jeune, il n'hésita pas : dès le premier jour, Léonard le compta parmi ses admirateurs, bien plus, parmi ses disciples. Une demi-douzaine d'années plus tard, son choix eût été différent. Une fois fixé à Rome, Raphaël subit l'ascendant de Michel-Ange et essaya de lutter avec lui, en lui empruntant ses propres armes. Il devint ainsi tour à tour tributaire des deux rivaux. Mais si les germes déposés

dans son esprit par le peintre de la *Cène* et de la *Joconde* devaient fructifier, grâce à la sympathie intime de ces deux natures d'élite, l'imitation du peintre de la chapelle Sixtine lui devint fatale. Raphaël sacrifia quelques-unes de ses qualités sans réussir à s'approprier celles de son émule, et se consuma en efforts stériles.

L'exposition des cartons de Léonard et de Michel-Ange n'eut lieu qu'en 1506, plus d'un an après que le jeune maître se fut fixé sur les bords de l'Arno. N'importe; cet événement était à coup sûr celui qui frappa le plus Raphaël pendant son séjour à Florence. Le lecteur connaît l'histoire de cette lutte célèbre : Léonard fut chargé, le premier, de décorer une paroi de la salle; plus tard, Michel-Ange reçut la mission de peindre la paroi opposée. Il n'y eut donc pas là un concours proprement dit, mais plutôt une sorte de juxtaposition. Léonard choisit pour sujet de son carton un événement dont le souvenir n'était peut-être plus bien vivant dans l'esprit des Florentins, la bataille d'Anghiari, gagnée par leurs ancêtres, en 1440, sur le fameux général milanais Piccinino, bataille peu sanglante, car les vaincus ne perdirent, au témoignage de Machiavel, qu'un seul homme. Des cavaliers aux armures étincelantes combattent avec un acharnement sans pareil pour la possession d'un drapeau. Comme si les lances, les épées, les poignards, ne leur suffisaient pas pour assouvir leur rage, ils s'enlacent, se roulent à terre, se déchirent à belles dents. Même variété et même exubérance de passion dans les chevaux (on sait que Léonard était passé maître dans ce genre de représentations, qu'il choisit tout exprès pour faire éclater sa science); ils se cabrent, se renversent ou s'élancent avec fureur, sans que la justesse des mouvements ou l'harmonie des lignes en souffre. C'est une mêlée épique, presque idéale, car Léonard paraît plus préoccupé de la solution de certains problèmes techniques que de la représentation du fait historique considéré en lui-même. Le tour de force n'a rien qui l'effraye, et il se jette lui-même éperdument dans la mêlée, sûr d'en sortir victorieux.

Tout autre est le carton de Michel-Ange. Ici encore l'artiste est remonté très haut dans le choix de son sujet : la bataille de Cascina, épisode de la guerre de Pise, date en effet de 1364. Mais le seul mot de Pise avait le privilège de faire battre le cœur de ses concitoyens, d'enflammer leur imagination. Cette vieille rivale de Florence, devenue sa sujette, avait réussi, pendant l'expédition de Charles VIII, à secouer un joug détesté, et la lutte avait recommencé de plus belle pour durer jusqu'en 1509, époque où les Pisans succombèrent de nouveau, et cette fois pour toujours. Rien de plus vivant, d'ailleurs, que la composition du peintre-sculpteur. Les Florentins, ne se doutant pas du voisinage de l'ennemi, se sont mis à leur aise : les uns reposent sur le gazon, d'autres prennent leurs ébats dans le fleuve, sur les bords duquel campe l'armée. Tout à coup des cris se font entendre, les trompettes sonnent le rappel; les Pisans arrivent à l'improviste. En un clin d'œil, les baigneurs sautent hors de l'eau, se précipitent sur leurs vêtements, saisissent leurs armes et s'élancent, à moitié nus, au-devant

de l'ennemi. — L'animation de cette scène, sa netteté toute plastique, la hardiesse et la science du dessin, défient toute analyse.

Lorsque les deux cartons furent exposés, en 1506, ils provoquèrent un enthousiasme indescriptible. Les juges délicats hésitaient à prononcer entre les rivaux; mais la foule fut comme électrisée à la vue de la composition de Michel-Ange, et se déclara ouvertement en sa faveur.

Léonard de Vinci offrait en abondance au jeune peintre ombrien d'autres enseignements propres à le séduire. Ses portraits, ses Vierges, ne tardèrent pas à fasciner entièrement son nouveau disciple, disciple qui n'eut peut-être jamais le



ESQUISSE D'UN COMBAT (INSPIRÉ DE LÉONARD DE VINCI)
(Académie de Venise.)

bonheur d'approcher le maître. A l'âge de Raphaël on n'admire pas à demi. Aussi voyons-nous l'artiste s'éprendre de la plus vive passion pour un style qui alliait la fierté florentine à la grâce, à la suavité milanaise. Il s'extasia plus d'une fois devant cette science prodigieuse du coloris, devant cette inimitable perfection; puis il s'efforça de dérober au maître quelques-uns de ses secrets, et s'essaya à son tour dans une manière si nouvelle pour lui. Il réussit. Nous ne dirons pas qu'il l'emporta sur lui, — qui pourrait se flatter de surpasser Léonard! — il l'égala, et c'est beaucoup. Le beau dessin du Louvre est une imitation de la Joconde : même attitude libre et sérieuse, même modelé large et simple, même expression de tendresse voluptueuse. Il n'y manque que le sourire ineffable qui depuis tant de siècles charme et décourage tout ensemble les admirateurs, les adorateurs de Mona Lisa Gioconda. Le grand sceptique pouvait se plaire à de pareils sous-entendus, à des énigmes dont il a emporté avec lui le

secret. Jeune et ingénu comme il l'était, Raphaël n'a même pas entrevu ces finesses. Son dessin respire la loyauté la plus parfaite. Respectons cette sainte ignorance.

L'influence de Léonard perce dans bon nombre d'autres ouvrages appartenant à la même période. Citons tout d'abord le portrait de Maddalena Doni, portrait dont le dessin que nous venons d'étudier forme en quelque sorte la première pensée. Dans cet essai, assez timide encore, Raphaël est resté absolument au-dessous de son émule; au point de vue du coloris, comme à celui de l'expression, la supériorité de Léonard est écrasante. Il est plus heureux dans plusieurs de ses Vierges ou Saintes Familles, notamment dans celle du musée de Madrid, où il s'attache à rendre la grâce mélancolique, la « morbidesse » des Madones de son modèle, en même temps qu'il approfondit, comme lui, les mystères du coloris. La *Vierge dans la prairie*, du musée de Vienne, surtout témoigne de la communauté d'inspiration. Raphaël a réussi à y traduire, dans sa langue à lui, langue tout aussi harmonieuse, tout aussi sonore, quoique moins savante encore, les impressions qu'avait fait naître en lui l'étude des Vierges du Vinci. Si le modelé et le coloris y offrent moins de délicatesse que ceux de la *Vierge aux rochers* ou de la *Sainte Famille* du Louvre, la netteté et la fermeté de la composition montrent que nous avons affaire à un génie non moins plastique que Léonard, mais plus positif, peut-être même plus viril. L'influence de Léonard se fait sentir, mais avec des intermittences de plus en plus longues, jusqu'aux premiers temps de l'établissement de Raphaël à Rome.

Le maître qui, à côté de Léonard, conquit dans l'esprit de Raphaël la place la plus grande, fut un artiste dont les aspirations paraissaient devoir former avec les siennes le contraste le plus complet. Qu'y avait-il de commun entre le peintre de la grâce et de la jeunesse, entre le brillant et spirituel Raphaël, et l'homme mort au monde, courbé toute sa vie sous le souvenir d'une catastrophe sanglante, Frà Bartolommeo della Porta? Comment l'Urbinate, dont l'esprit, pendant son séjour à Florence, ne cessa d'être rempli des images les plus riantes, se sentit-il attiré vers le pieux et triste solitaire du couvent de Saint-Marc? Comment ces deux natures si opposées se prirent-elles l'une pour l'autre d'une amitié si tendre?

Si son attachement pour Savonarole jette sur l'histoire de Frà Bartolommeo je ne sais quels sombres reflets, le style de ce maître véritablement grand augmente encore l'impression de tristesse que l'on éprouve en prononçant son nom. Orphelin de bonne heure, porté par tempérament au mysticisme, Bartolommeo ou Baccio della Porta embrassa avec enthousiasme les doctrines du réformateur florentin. Il se distingua au premier rang de ceux qui alimentèrent, pendant le carnaval de 1497, le fameux bûcher destiné à consumer les objets de vanité condamnés par Savonarole, c'est-à-dire non seulement des masques, des costumes trop mondains, des instruments de musique, mais encore des livres,

des manuscrits, des statues, des tableaux, bref tout ce qui rappelait trop vivement les souvenirs de l'antiquité païenne. (Tel était le prix des œuvres d'art vouées au feu, qu'un marchand vénitien en offrit 22 000 ducats d'or.) Bartolommeo, pour sa part, sacrifia sans regret toutes ses études d'après nature. On forma sur la place de la Seigneurie une pyramide octangulaire, haute de trente brassées et large de cent vingt; sur ses quinze degrés étaient déposés tous les objets rassemblés pendant le carnaval. A un signal donné, quatre hommes mirent le feu aux quatre angles de la pyramide : la fumée et les flammes s'élevèrent aussitôt vers le ciel, les trompettes de la Seigneurie retentirent, les cloches du palais sonnèrent, et la multitude poussa un formidable cri de joie, comme si l'ennemi du genre humain venait d'être anéanti.

Plus tard, lorsque l'admiration des Florentins pour Savonarole se changea en haine, Bartolommeo sentit augmenter encore son ardeur pour la doctrine persécutée; il prit les armes pour la défense du couvent de Saint-Marc et combattit vaillamment aux côtés des religieux. Mais on sait combien furent stériles les efforts de quelques amis dévoués. Savonarole fut pris et livré à d'implacables ennemis. Dans ce moment d'angoisse suprême, et au fort de la mêlée, Bartolommeo fit vœu, s'il sortait sain et sauf de la lutte, d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique, et il ne tarda pas à mettre son vœu à exécution; mais auparavant il peignit encore, en 1499, une fresque qui reflétait l'état de son âme, et qui suffirait, à défaut d'autres productions, pour sauver son nom de l'oubli.

Le *Jugement dernier*, aujourd'hui conservé dans le petit musée dépendant de Santa Maria Nuova, résume et consacre les conquêtes faites par l'art florentin depuis Giotto jusqu'à Léonard et Michel-Ange. La science de la composition y est portée à une souveraine perfection. La variété la plus grande règne dans les groupes pris isolément, et cependant l'ensemble offre une harmonie qui ne laisse rien à désirer; à l'ampleur des draperies, à l'éloquence du geste, répond la pondération des masses; de tout point cette grande page forme le digne prélude de la *Dispute du Saint Sacrement*.

Après une interruption assez longue, Frà Bartolommeo reprit les pinceaux; mais dans l'intervalle ses idées s'étaient modifiées. Tandis que, dans son *Jugement dernier*, il avait recherché la grandeur, il semble tout à coup comme fasciné par la grâce, la tendresse de l'École ombrienne. Peut-être Raphaël, désespérant de pénétrer dans l'intimité des héros du jour, Léonard et Michel-Ange, aura-t-il recherché la société et les enseignements du pauvre moine, alors passablement délaissé. L'amitié la plus profonde ne tarda pas à les unir, et chacun fut heureux de mettre ses secrets, son expérience, au service de l'autre. Échange touchant : ni l'un ni l'autre ne comptait, et il serait difficile de dire lequel a le plus donné et lequel a le plus reçu.

L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (1507, à l'Académie de Florence) nous fait comprendre de quelle nature pouvaient être les enseignements donnés par Frà Bartolommeo à son jeune ami. Tout est mouvement et élan dans cette

page admirable, et cependant on sent que le maître n'abandonne rien au hasard, qu'il dispose avec une habileté consommée de toutes les ressources de son art. Quel abîme entre sa composition et celle, cependant si brillante, dans laquelle Filippino Lippi avait représenté quelques années auparavant le même sujet! Chez l'artiste du xv^e siècle, la Vierge, accompagnée de quelques anges, s'approche tranquillement du saint, qui, en entendant ses pas, détache ses regards du livre dans lequel il était occupé à lire, et la contemple avec ravissement. Chez Frà Bartolommeo, la reine des cieux, tenant dans ses bras son fils et entourée d'une légion d'anges, traverse les airs comme portée par une force surnaturelle. Le saint l'attend à genoux, les mains levées vers elle, dans l'attitude de l'extase. Un ange lui présente un livre, d'autres témoignent par leurs gestes de leur vénération pour leur souveraine ou de la joie que leur cause cet éblouissant spectacle; on croit entendre leurs chants d'allégresse, on sent le frémissement de leurs ailes. Nulle part encore on n'avait vu réaliser avec un succès si entier l'alliance du rythme et du mouvement : irréprochable au point de vue dramatique, la composition l'est aussi au point de vue décoratif. Malgré sa fougue, elle s'harmoniserait avec l'architecture la plus sévère. Que sera-ce lorsque son voyage à Venise aura familiarisé le Frate avec les secrets du coloris et lui aura permis d'ajouter à l'éloquence des lignes celle de la couleur?

Pour être d'une nature différente, l'influence exercée sur le moine par son jeune émule n'en était pas moins féconde. Avant tout préoccupé de l'effet d'ensemble, Frà Bartolommeo négligeait trop l'étude de la nature; — on sait que, pour se passer du modèle vivant, il en était arrivé à fabriquer des mannequins. — Au lieu de prendre pour point de départ le portrait, il créait de toutes pièces des figures idéales. Les formules abstraites tendaient à se substituer chez lui aux fraîches et vivantes images empruntées à la réalité. La fréquentation de Raphaël était bien faite pour le réconcilier avec la nature et pour donner à ses figures un caractère de vérité plus grand, une expression plus intense. Les Madones exposées dans la cellule occupée par Savonarole au couvent de Saint-Marc montrent combien fut puissante l'action exercée par Raphaël sur son ami. L'une d'elles, la Vierge serrant son enfant contre son cœur, rappelle d'une manière fappante la *Vierge de la casa Tempi*. La composition est presque identique, quoique en contre-partie. Nous aurons l'occasion, dans la suite, de signaler de nombreux autres exemples de cette influence, si docilement acceptée par le peintre dominicain, quoique la nature de son génie le rapprochât davantage du puissant rival de Raphaël, de Michel-Ange.

La liaison de Frà Bartolommeo et de Raphaël dura aussi longtemps qu'eux-mêmes. En 1514, le moine vint visiter à Rome son ami, alors au comble de la gloire. Il rapporta du voyage une nouvelle admiration pour ce génie dont il avait été un des premiers à reconnaître la grandeur. — L'illustre peintre dominicain mourut, comme Raphaël, jeune encore : il comptait seulement quarante-deux ans, quand il expira, le 3 août 1517.

Ce fut un bonheur pour Raphaël qu'en arrivant sur les bords de l'Arno il pût traiter de pair avec des maîtres déjà célèbres, au lieu d'être réduit à se mêler à la jeunesse turbulente qui remplissait les ateliers florentins. L'esprit qui y régnait ne rappelait guère l'éducation sévère, presque monacale, donnée à Pérouse et en général dans les villes italiennes de second ordre. Raphaël y aurait difficilement trouvé de ces condisciples si doux, si timides, qu'en les



L'APPARITION DE LA VIERGE A SAINT BERNARD, PAR FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA
(Académie de Florence.)

portrayant il créait du coup d'adorables figures de saints ou d'anges. Sans relâche nous assistons à des rixes, à des escapades de toute sorte. L'histoire du coup de poing asséné à Michel-Ange par Torrigiano est tristement célèbre, et cependant ce n'était que le prélude d'excès bien autrement graves. Le moment n'est pas loin où les instincts les plus féroces triompheront avec Benvenuto Cellini, et où une légion de spadassins fera irruption dans le domaine sacré de l'art.

Alors même que les entreprises de la jeunesse artiste de Florence offraient un caractère moins répréhensible, elles révélaient chez la population un singu-

lier besoin de s'amuser aux dépens des autres, de donner un libre cours à l'esprit de raillerie. Depuis ce Buffalmacco, de joyeuse mémoire, dont Boccace a immortalisé les exploits, la tradition ne s'était pas interrompue. Le recueil de Vasari montre à quel point les artistes de Florence étaient jaloux de maintenir, à cet égard, leur antique réputation. Les maîtres les plus graves ne dédaignaient pas de prendre part à ces amusements peu charitables, et leurs plaisanteries ne restaient pas toujours dans les limites du bon goût. Brunellesco était passé maître en « burle ». Les charges de Botticelli, le doux et religieux peintre des Madones, le mystique commentateur de Dante, n'obtenaient pas moins de succès.

Gai et spirituel comme il l'était, Raphaël ne dut pas se formaliser de ces divertissements si nouveaux pour lui; mais il est à croire que l'élévation de son caractère le porta plutôt à rechercher la société d'hommes instruits, distingués, se rapprochant de l'idéal du parfait « courtisan », avec lequel il s'était familiarisé pendant son séjour à Urbin.

La liberté de parole qui régnait dans le monde artiste de Florence n'était cependant pas indifférente au développement des arts; cette critique incessante, cette constante agitation, pouvaient devenir des éléments de progrès. « A Florence, affirme le biographe Georges Vasari, l'ami de Michel-Ange et de tant d'autres grands artistes de cette grande époque, à Florence, les hommes deviennent parfaits dans tous les arts, et spécialement dans la peinture, parce qu'ils sont aiguillonnés par trois choses : La première est une critique sévère et incessante; car l'air du pays fait des esprits libres par nature, qui ne peuvent se contenter des ouvrages simplement médiocres, et qui ont égard à la valeur de l'œuvre plutôt qu'au nom de l'auteur. La seconde est le besoin de travailler pour vivre, ce qui veut dire qu'il y faut faire incessamment œuvre d'invention et de jugement, être avisé et prompt dans sa besogne; bref, savoir gagner sa vie, parce que le pays n'étant ni riche, ni abondant, ne peut, comme d'autres, nourrir le monde à peu de frais. La troisième, qui n'est pas inférieure aux deux précédentes, est une certaine soif de gloire et d'honneurs, que l'air du pays développe chez les hommes de toute profession, et qui les révolte contre la pensée d'être les égaux, pour ne pas dire les inférieurs, de ceux qu'ils reconnaissent pour maîtres, mais dans lesquels ils voient des hommes comme eux : cette ambition et cette émulation sont si vives, qu'à moins d'être sages et bons de leur nature, ils en deviennent ingrats et médisants. »

Grâce à la recommandation du Pérugin, Raphaël fut rapidement adopté par la société florentine. L'atelier du vieux maître ombrien semble avoir été assez fréquenté. Nul doute que dans le principe ses confrères florentins apparussent au débutant comme des artistes incomparables et que l'expression de ce naïf enthousiasme les disposât favorablement pour le nouveau venu.

Mais ce fut surtout dans l'atelier de Baccio d'Agnolo que Raphaël fit de nom-

breuses et utiles connaissances. Baccio, comme beaucoup de ses contemporains, cultivait en même temps l'architecture, la sculpture en bois et la marqueterie. Tantôt on le voyait diriger la construction de vastes palais, tantôt assembler, avec une patience digne d'un Oriental, les fragments de bois microscopiques destinés aux incrustations des stalles de quelque cathédrale. Il y avait belle et docte compagnie, en hiver surtout, dans l'atelier de Baccio. On y discutait beaucoup. Plus d'une réputation, à coup sûr, fut faite ou défaite au milieu des établis chargés d'équerres et de rabots. Raphaël se trouvait au premier rang de cette société d'élite. Il se distinguait par son exquise urbanité; il savait, sans froisser qui que ce fût, porter la lumière dans les questions les plus obscures. Quelquefois aussi on voyait paraître un jeune homme sombre, taciturne, bilieux, qui ne rompait le silence que pour lancer quelque sarcasme. On l'écoutait avec respect, car, quoiqu'il comptât à peine trente ans, l'Italie tout entière était pleine de sa gloire. Le lecteur a nommé Michel-Ange. Peut-être fut-ce dans l'atelier de Baccio que se passa une scène dont on parla longtemps à Florence. Rien n'était plus odieux au sculpteur que l'affadissement croissant du Pérugin; son mercantilisme acheva de l'exaspérer. Aussi lui refusa-t-il l'autorisation de voir certaines peintures qu'il venait d'exécuter (peut-être son fameux carton) et qu'il semble d'ailleurs avoir jalousement cachées. Le Pérugin se vengea par quelques paroles mordantes. Pour le coup Michel-Ange éclata devant tout le monde : d'après Vasari, il traita de « ganache », de « goffo », le maître ombrien. L'injure était si grossière, qu'elle ne méritait pas d'être relevée. Un homme d'esprit n'y eût répondu que par le dédain. Tel ne fut pas le parti auquel s'arrêta le Pérugin. Vingt années auparavant il aurait attendu son offenseur au coin d'une rue, avec quelque acolyte, et l'aurait roué de coups. Mais, à ce moment, son âge ne lui permettait plus de pareilles prouesses. Il se souvenait d'ailleurs de l'amende à laquelle la justice florentine l'avait condamné en 1487 pour une vengeance de cette nature. Aussi, ne pouvant dévorer l'affront, résolut-il de recourir, à son tour, aux tribunaux. Mal lui en prit; les juges le déboutèrent de sa plainte, et dès lors son astre ne fit plus que décliner à Florence. Il ne tarda pas à regagner l'Ombrie, où personne ne se serait avisé de discuter son mérite, et où son amour-propre froissé trouva d'amples consolations. On ne s'est pas assez demandé, à mon avis, si l'hostilité de Michel-Ange contre Raphaël n'avait pas pour origine cette querelle. Passionné comme il l'était, le sculpteur florentin aura reporté sur le disciple les sentiments qu'il éprouvait pour le maître.

Le séjour de Raphaël à Florence fut le point de départ d'autres relations encore, peut-être moins fécondes, mais non moins intimes. Elles nous prouvent avec quelle rapidité l'artiste d'Urbin gagnait l'amitié de tous ceux qui l'approchaient.

Malgré tant de sympathies, Raphaël, pendant les quatre années que dura son séjour à Florence, se vit réduit à ne travailler que pour des amateurs de second

ordre, ou même pour des étrangers. D'autre part, les communautés religieuses ou les corporations civiles réservaient leurs faveurs aux maîtres indigènes. Le jeune étranger ne put donc compter que sur ces Mécènes qui, par goût comme par économie, préféraient le tableau de chevalet aux compositions monumentales. (Les Dei furent les seuls qui lui commandèrent un retable, la *Vierge au baldaquin.*) Cette circonstance, toute fortuite, détermina en quelque sorte la nature de ses productions. Il n'en faut pas davantage souvent pour changer la direction de toute une école. Le séjour de Raphaël à Florence pourrait être assez justement appelé la période des Madones. Les seules grandes pages que le maître peignit entre 1504 et 1508 lui furent en effet commandées, si l'on en excepte la *Vierge au baldaquin*, non par la Toscane, mais par la vieille Ombrie.

Parmi les patriciens florentins qui favorisèrent les débuts de Raphaël, Taddeo Taddei mérite le premier rang. C'était un protecteur éclairé des lettres et des arts. Il commanda, entre autres ouvrages, le célèbre bas-relief de Michel-Ange, la *Vierge avec l'enfant*. Taddei se prit d'une telle amitié pour le jeune maître, qu'il lui offrit sa maison et sa table. Raphaël n'eut garde de refuser, mais il ne voulut pas se laisser vaincre en générosité, et fit cadeau à son hôte de deux tableaux, dont l'un, la *Vierge dans la prairie*, peut compter parmi ses productions les plus exquises. Plus tard, dans sa lettre adressée à son oncle, Simon Ciarla, il lui recommanda chaleureusement son protecteur, qui se préparait à faire un voyage à Urbin. « Dans le cas, lui écrit-il, où le Florentin Taddeo Taddei, dont nous avons souvent parlé, viendrait à Urbin, veuillez prier mon oncle le prêtre et ma tante Santa de lui rendre tous les honneurs possibles, sans rien épargner. Je vous prierai, vous aussi, de lui rendre tous les services dont il pourra avoir besoin, parce que, en vérité, je lui ai les plus grandes obligations. »

Taddeo Taddei demeurait alors près du palais des Médicis, au n° 15 de la « via San Gallo ». La maison dans laquelle il donna l'hospitalité au peintre est d'apparence modeste. Le passant ne la remarquerait pas sans l'inscription (moderne) qu'elle porte sur sa façade : Raphaël d'Urbin fut l'hôte de Taddeo Taddei dans cette maison en 1505.

Un autre amateur florentin, Lorenzo Nasi, témoigna également beaucoup d'amitié à Raphaël. Cette fois-ci encore le peintre fit preuve d'une rare délicatesse. Quoiqu'il ne fût pas riche et qu'il lui fallût compter (Raphaël savait à l'occasion traiter les affaires avec la prudence, le sang-froid, qui caractérisent les Italiens), il voulut, lorsque Nasi se maria, le surprendre par un cadeau qui pût rivaliser avec ceux des plus opulents d'entre ses amis : il lui offrit la *Vierge au chardonneret*, le joyau le plus précieux de cet écrin qui s'appelle la Tribune de la galerie des Offices.

Angelo Doni, qui commanda au peintre son portrait et celui de sa femme, ne brillait point par la munificence. Il savait allier une extrême parcimonie à son goût pour les belles choses. Raphaël dut sans doute passer par ses fourches caudines; mais Michel-Ange, moins timide, lui apprit un jour ce qu'il en coû-

tait de lésiner avec un homme comme lui. Doni lui avait commandé une Sainte Famille, celle-là même qui se trouve aujourd'hui dans la galerie des Offices. L'artiste, après l'avoir terminée, la lui envoya en même temps que la « facture », qui s'élevait à 70 ducats. Ce prix parut énorme à l'amateur; aussi ne remit-il au porteur que la somme dérisoire de 40 ducats. Réclamation immédiate de Michel-Ange, qui demande 100 ducats ou le renvoi du tableau. Nouvelle proposition de Doni, qui offre 70 ducats. Exaspéré, Michel-Ange exige 140 ducats, et force fut au trop parcimonieux Mécène de s'exécuter. La maison de Doni regorgeait d'ailleurs d'œuvres d'art, antiques ou modernes.

On le voit, la période florentine de Raphaël fut plus féconde en enseignements, en progrès techniques, qu'en succès matériels. Le jeune artiste s'élève rapidement au rang de maître et produit des chefs-d'œuvre, sans que le gouvernement ou ces riches amateurs qui, après l'expulsion des Médicis, avaient pris en main la protection des arts, les Ruccellaï, les Strozzi et autres, paraissent se douter de sa présence. On chercherait en vain son éloge dans les écrits dans lesquels les humanistes toscans prodiguent à des peintres du troisième ordre les titres de Zeuxis et d'Apelle. Pas une ligne, pas un mot qui constate les triomphes du jeune étranger. Néanmoins, Raphaël avait contracté envers Florence une dette qu'il n'eut garde d'oublier. Jamais, sans la forte instruction qu'il y reçut, il ne serait devenu le dessinateur incomparable qui mérita de travailler pour Jules II et Léon X, et de fonder l'École romaine.



ENFANTS JOUANT AVEC UN PORC
(Académie de Venise.)



LE CARDINAL JEAN DE MÉDICIS FAISANT SON ENTRÉE A ROME
(Bordure des tapisseries de Raphaël.)

# CHAPITRE VII

Raphaël à Florence (suite). — Madones et Saintes Familles. — La Sainte Famille à l'agneau. — La Sainte Famille de la galerie Bridgewater. — La Sainte Famille de la maison Canigiani. — La Vierge au baldaquin. — La Vierge Esterhazy.

Les Madones de la période florentine forment un groupe absolument distinct dans l'œuvre de Raphaël : elles sont déjà éloignées du mysticisme ombrien, mais n'offrent pas encore cette plénitude de formes, ce caractère triomphant, que Raphaël, devenu le peintre officiel de l'Église romaine, donnera plus tard à ses tableaux de dévotion. Le jeune artiste cherche à y concilier la beauté avec la vérité. La tendresse maternelle, les joies de l'enfance, y sont exprimées en traits d'une fraîcheur, d'une éloquence admirables; elles font presque oublier le côté dogmatique. Aussi bien, sauf deux ou trois exceptions, ne sont-ce pas des retables que le Sanzio peint à cette époque, des compositions monumentales qui, dans la cathédrale, occupent la place d'honneur, et devant lesquelles chaque fidèle fait, pour ainsi dire, la confession publique de sa foi; ce sont des tableaux de chevalet destinés à des oratoires particuliers, peut-être même au cabinet de travail ou au salon de quelque riche amateur, et qui doivent avant tout charmer. La Divinité descend sur terre, elle s'assied au milieu de nous, prend part à nos souffrances et à nos joies, à nos joies surtout; car, dans cette longue série de Madones, c'est à peine si l'on saisit parfois une nuance de mélancolie ou le pressentiment des souffrances à venir. Il semble que chez la jeune mère caressant son enfant brillant de santé, il n'y ait de place que pour l'affection, l'espérance, les sentiments les plus doux et les plus riants. L'extrême rareté des attributs fortifie encore cette impression. Nous ne trouvons que de loin en loin la petite croix de roseau de saint Jean-Baptiste ou la banderole avec l'inscription *Ecce Agnus Dei*; les nimbes même manquent quelquefois. Devant ces idylles, c'est à peine si l'on songe aux mystères de la religion.

N'ayant à compter ni avec les scrupules de ses protecteurs ombriens, ni avec les exigences de la cour pontificale, Raphaël donne carrière à ses aspirations. Jamais la création ne lui avait paru plus belle, jamais aussi il n'avait joui, pour la célébrer, d'une indépendance plus entière. On n'est pas sûr de retrouver deux fois dans l'existence des conditions extérieures si favorables, ni une telle liberté d'esprit. Aussi le maître, pendant cette période, hélas! trop courte, a-t-il rompu avec toute tradition théologique, s'est-il affranchi de toute crainte. On pourrait presque dire que la théorie de l'art pour l'art est la seule qu'il reconnaisse. Les mystérieuses terreurs, comme la splendeur éclatante du moyen âge, sont également loin de son esprit. (Que telle fut bien l'impression produite sur Raphaël par le moyen âge, c'est ce que prouve une phrase de son rapport à Léon X sur la restitution de Rome : comparant l'architecture des anciens à celle de la période suivante, l'artiste dit que l'une est aussi différente de l'autre que la liberté l'est de la servitude.) Qu'a-t-il besoin de riches étoffes, de chœurs d'anges, de somptueux encadrements architecturaux ou d'éblouissants fonds d'or! La nature, la nature vivante, ne lui offre-t-elle pas assez de ressources, plus propres à toucher, à ravir? Il éprouve le besoin de respirer en plein air, de nous transporter au milieu de frais paysages; le temple qu'il choisit a pour voûte la vaste coupole du ciel; le gazon émaillé de fleurs tient lieu de tapis orientaux. Que nous sommes loin de ces cathédrales gothiques, où, pour nous servir de l'éloquente expression de Taine, « le jour n'arrive que transformé par les vitraux en pourpre sanglante, en splendeurs d'améthyste et de topaze, en mystérieux flamboiements de pierreries, en illuminations étranges qui semblent des percées sur le paradis! » Raphaël, en vrai artiste moderne, étend devant nos regards des collines couvertes d'arbres fruitiers, des lacs aux eaux calmes et limpides, de riants villages; bref, le spectacle du bonheur le plus complet, le spectacle de ce printemps éternel, de ce *ver æternum*, chanté par le poète antique. Célébrer les beautés de la nature, proclamer la grandeur de la création, glorifier les sentiments les plus nobles, l'amour maternel et l'amour filial, n'est-ce pas aussi, somme toute, faire de l'art religieux?



ÉTUDE POUR UNE MADONE
(Université d'Oxford.)

Ce fut, à dire vrai, la fin de la forte et sévère discipline, élaborée par tant de générations d'artistes et de théologiens, et formulée d'un côté, à l'usage des Grecs, dans le *Traité de la peinture* du mont Athos, de l'autre, à l'usage des

Latins, dans le *Rationale* de Guillaume Durand. Ainsi que l'a fort justement fait observer Taine, la forme en elle-même ne suffisait pas pour intéresser le moyen âge; il fallait qu'elle fût un symbole et désignât quelque mystère auguste : la cathédrale, par exemple, avec ses nefs opposées, représentait la croix sur laquelle le Christ a expiré; les rosaces avec leurs pétales figuraient la rose éternelle, dont toutes les âmes rachetées sont les feuilles; les dimensions de toutes les parties de l'édifice devaient correspondre à des nombres sacrés. Tout était déterminé, réglé d'avance; point de détail qui n'eût une signification familière aux esprits les moins cultivés. L'art était ainsi devenu l'auxiliaire de la religion, la Bible de ceux qui ne savaient pas lire. L'indépendance de l'artiste put souffrir parfois de ces entraves, mais il était amplement dédommagé par le courant de sympathie qui s'établissait entre lui et la foule. L'art populaire jetait son plus vif éclat. Chez Giotto encore et ses élèves, les types, l'attitude, les attributs, et jusqu'à la place des personnages, tout était conforme aux enseignements de la théologie monumentale. Celui qui aurait supprimé le nimbe crucifère du Christ aurait passé pour un hérétique; représenter la Vierge nu-pieds aurait froissé les sentiments de tous les fidèles. Le nombre des chérubins qui voltigent autour du couple céleste, la couleur des ailes des anges, la coupe des vêtements, leurs ornements, rien, absolument rien n'était abandonné à l'initiative du peintre.



LA GRANDE MADONE DE LORD COWPER
(Château de Panshanger.)

Les naturalistes florentins du XV[e] siècle battirent les premiers en brèche ces traditions vénérables. Que pouvaient la résistance d'un Frà Angelico, celle de l'École ombrienne, contre les efforts de ces novateurs hardis qui appelaient à

leur secours, d'un côté l'antiquité classique, de l'autre la nature ? Des portraits remplacèrent les types consacrés des apôtres et des saints ; les nimbes, primiti-



LA VIERGE DE LA MAISON COLONNA
(Musée de Berlin.)

vement plaqués sur le fond et en quelque sorte fixes, devinrent mobiles ; puis ces disques, encore en usage chez Masaccio, se changèrent en un simple filet d'or ; ce filet lui-même manque dans beaucoup de Madones de Raphaël. Les

symboles des évangélistes disparaissent à leur tour dans celle des compositions de notre maître qui rappelle avec le plus d'éclat les traditions du moyen âge, et qui est comme le dernier reflet de ces splendeurs désormais condamnées, la *Dispute du Saint-Sacrement* : des anges remplacent les animaux traditionnels, l'aigle, le lion, le bœuf, et présentent à l'admiration des fidèles les Livres sacrés. C'est un signe des temps.

Peintre sincère avant tout, disciple respectueux de la nature, Raphaël ne se décida que difficilement, pendant toute cette première période, à sacrifier la recherche de la vie et de la vérité à celle de l'expression. En cela il se montra le digne continuateur des naturalistes florentins du xv^e siècle. Il lui eût été facile de traduire avec plus de force les sentiments divers représentés par la Vierge, par son fils, par saint Jean-Baptiste. Pour exciter chez le spectateur une émotion plus vive, sinon plus profonde, il n'eût eu, comme le firent plus tard les Bolonais, qu'à créer des figures en vue d'un effet déterminé, et à subordonner à quelque coup de théâtre tout ce qui s'appelait vérité ou vraisemblance. Il lui arriva deux ou trois fois d'éprouver une tentation de cette nature; dans ses études pour la *Vierge dans la prairie* aussi, il représenta d'abord le petit saint Jean-Baptiste croisant les bras et s'inclinant devant l'enfant Jésus avec les marques de la plus profonde vénération, ou même s'agenouillant devant lui avec une ferveur qui n'a plus rien de l'enfance. Mais il ne tarda pas à s'apercevoir qu'il faisait fausse route : dans la composition définitive, toute trace d'exagération a disparu. C'est que son génie (et on peut l'ajouter, le sain et robuste génie de la Première Renaissance) avait horreur de l'abstraction. Il fallait à ses yeux, pour qu'une figure fût digne de prendre place dans la peinture, qu'elle vécût d'une vie qui lui fût propre; ses héros ne devaient agir que conformément à la logique de leur caractère et de leur âge. Aussi ses enfants sont-ils de vrais enfants : un sentiment unique peut les dominer parfois, la tendresse pour leur mère, une ferveur naïve; mais ce sentiment ne sera jamais que de ceux que comporte l'enfance; il n'aura rien de factice, rien de théâtral; il ne nous lassera jamais. Là est, si je ne me trompe, le secret de la séduction qu'exercent depuis plus de trois siècles les Madones florentines du Sanzio, le secret de leur éternelle jeunesse.

Raphaël pouvait d'ailleurs s'autoriser, dans ces représentations, du texte du Nouveau Testament. Saint Luc, le seul des évangélistes qui s'étende quelque peu sur l'enfance du Christ, nous dit que « l'enfant croissait et se fortifiait, étant rempli de sagesse, et que la grâce de Dieu était en lui ». Rapprochant ce passage de celui où le Christ prononce la belle parole : « Laissez venir à moi les petits enfants », Raphaël a supposé que lui aussi a connu les joies de l'enfance, qu'il a souri à sa mère, joué avec son jeune compagnon, le fils de Zacharie et d'Élisabeth, qu'il s'est épanoui en présence d'une nature riche et belle. Tel est le thème que l'artiste développe dans les nombreuses Madones peintes à Florence.

Il est des esprits, je le sais bien, qui regrettent cette constante répétition de

sujets connus, et qui reprochent à Raphaël de n'avoir pas varié davantage la mise en scène. Leurs critiques ne soutiennent pas l'examen, car il est plus aisé de varier les sujets que de varier les compositions. Tirer d'une idée unique tous les développements dont elle est susceptible, voilà le problème à résoudre. On peut même ajouter que limiter ainsi le programme, c'est fournir aux artistes l'occasion de réaliser les plus grands progrès. Si l'on considère la marche des arts chez les anciens ou chez les modernes, on découvre que la perfection n'a été atteinte que grâce au labeur de générations entières s'essayant dans un sujet fixé d'avance. L'obligation de lutter en champ clos, de s'attaquer directement à la difficulté, développe chez chaque maître des ressources qu'il ignorait lui-même, et le pousse à tenter un suprême effort. L'histoire de la fameuse ligne d'Apelle contient à cet égard un enseignement qu'il est intéressant de recueillir. On sait que, visitant à Rhodes l'atelier de Protogène et trouvant celui-ci sorti, l'illustre peintre grec traça, sur le champ d'un tableau commencé par son rival, une ligne d'une ténuité extrême. Protogène, de retour, conduisit sur cette même ligne une ligne plus ténue encore, qu'Apelle surpassa par un troisième trait tellement fin, que Protogène dut s'avouer vaincu. Raphaël ne réalisa-t-il pas un tour de force pareil lorsqu'il entreprit de renfermer trois figures déterminées, la Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean, dans un triangle, et de composer ainsi le plus simple et le plus harmonieux des groupes? Bien longtemps avant lui, on avait essayé avec ces trois figures traditionnelles toutes sortes de combinaisons pittoresques; le désir de faire mieux que ses devanciers, de les surpasser dans le programme choisi par eux, détermina le triomphe de Raphaël, triomphe tellement complet, que, depuis trois siècles et demi, désespérant de faire mieux, la postérité est réduite à copier.

Pour bien apprécier le caractère et la portée des innovations (avec un artiste tel que Raphaël, on n'ose pas prononcer le mot de révolutions) introduites dans la peinture des Madones et des Saintes Familles par le maître urbinate, il nous faut jeter un regard en arrière et rechercher comment le moyen âge et la Première Renaissance comprenaient la représentation de ces sujets. Étant donné le caractère du Sanzio, il n'est jamais permis de négliger l'étude des efforts antérieurs : Raphaël les résume et leur imprime le sceau de la perfection.

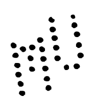
Giotto et ses contemporains se sentaient mal à l'aise, avec leur abondance épique, dans le tableau de chevalet : il leur fallait, pour développer leurs idées, les vastes murailles d'une basilique ou d'un cloître, ou du moins des retables aux proportions colossales. Le maître florentin, si complètement dégagé de l'influence byzantine dans ses fresques, ne retrouve pas ici l'originalité qui le distingue : la figure de la Vierge est massive; ses yeux allongés et étroits manquent d'expression; le geste par lequel l'enfant, vêtu d'une simple chemise, caresse le menton de sa mère, a quelque chose de lourd et de forcé. Il y a entre ces tableaux et ceux de Raphaël toute la distance qui sépare l'art au berceau de l'art parvenu à son apogée.

La gloire de triompher de ces difficultés paraissait réservée au plus pur des peintres du xv^e^ siècle, Frà Angelico. Nul n'alliait à une inspiration aussi élevée un aussi vif sentiment de la grâce, de la tendresse. Mais, en vrai fils du moyen âge, Frà Angelico, pour exprimer la foi qui déborde en lui, a besoin de vastes compositions : la figure isolée ne lui suffit pas. Autant il met de poésie, d'éclat, dans ses *Couronnements de la Vierge*, avec leurs chœurs d'anges, leurs saints et leurs élus aux faces illuminées de bonheur, avec leur rayonnement céleste, autant dans ses Madones il montre d'hésitation, d'inexpérience. Son grand et célèbre tableau de la galerie des Offices, la Vierge debout avec l'enfant dans ses bras, prouve surabondamment que la netteté plastique, dont ses successeurs furent redevables à l'étude de la statuaire antique, faisait défaut au peintre dominicain; les deux figures sont mal en cadre; l'expression manque de force, les draperies, de liberté et de mouvement. Je veux bien que les proportions inusitées du retable aient gêné l'artiste. Mais, dans ses Madones de plus petites dimensions, les imperfections sont les mêmes. Quelle grâce, au contraire, dans les figures accessoires, dans les anges faisant résonner leurs cymbales ou leurs tambourins! L'œuvre se sauve par les accessoires, mais ce n'est point assez.



ÉTUDE POUR UNE MADONE
(Université d'Oxford.)

Dans la seconde moitié du xv^e^ siècle, les Florentins firent un effort suprême pour mettre ce sujet, en apparence si simple, la Vierge et l'enfant Jésus, en harmonie avec les aspirations nouvelles, pour en découvrir la formule définitive. D'innombrables bas-reliefs et tableaux témoignent de leur ardeur. Comme pour serrer le problème de plus près, ils se plurent à donner à leurs compositions la forme de médaillons, enfermant leurs figures dans un cercle, supprimant tous les accessoires oiseux. On ne saurait nier que Donatello et ses successeurs n'aient réalisé, à cet égard, les plus grands progrès et préparé les voies à Raphaël. Rien n'est plus fin que le modelé de leurs Madones, rien n'est plus harmonieux



que leur groupement : seules les têtes n'ont pas encore cette beauté véritablement classique que le Sanzio saura leur donner. Il en est de même des Madones



LA VIERGE DU GRAND-DUC
(Galerie Pitti.)

de Botticelli et de Lorenzo di Credi, comme aussi de celles de l'École ombrienne : elles nous charment par leur grâce, par leur recueillement. Quelle tendresse, par exemple, dans ce tableau où Botticelli nous montre l'enfant Jésus se hissant sur

ses pieds pour atteindre à la hauteur du visage de sa mère et pour jeter ses petits bras autour de son cou ! Comme expression, Raphaël n'a rien trouvé de plus touchant. Il ne pouvait espérer de l'emporter sur son prédécesseur que par la noblesse du style, la pureté des formes.

L'École de Venise est une de celles qui ont le plus contribué à porter la représentation de la Vierge au degré de perfection auquel elle atteignit dans les premières années du XVI^e siècle. Les Madones d'un de ses fondateurs, Crivelli, ont encore tout l'éclat de celles du moyen âge, mais elles joignent à la majesté une grâce touchante. Assises sous un dais couvert de riches ornements, vêtues d'étoffes brodées d'or et resplendissantes de pierreries, elles représentent encore la Reine des cieux, mais déjà, dans la tendresse avec laquelle la mère regarde son fils jouant sur ses genoux, non moins que dans la vivacité de l'enfant, il y a un acheminement vers l'art moderne. Jean Bellin fait un pas de plus, il supprime cette brillante mise en scène. Ses Vierges, généralement vues à mi-corps, sont privées de toute parure ; derrière elles s'étend une tenture modeste ; un paysage occupe le fond. L'enfant caresse sa mère ou regarde le spectateur, — le motif importe peu. Ce que Bellin cherche, c'est l'alliance de la vie et de la beauté. L'effort est grand, l'intention palpable. Mais, malgré les hautes qualités du vénéré chef de l'École vénitienne, le résultat n'a pas toujours été en proportion de l'effort. Son triomphe à lui, comme celui de ses disciples, Cima da Conegliano et Vittore Carpaccio, c'est la « Santa Conversazione » ; dans leurs Vierges glorieuses trônant sous un dais doré, dans leurs saints majestueux rangés autour de Marie, dans leurs admirables anges assis à ses pieds et faisant retentir l'air du son de harpes ou de violes, ils peuvent déployer à leur aise la richesse de leur imagination et les ressources de leur palette.

La *Sainte Famille* de Michel-Ange réalise, à cet égard, un progrès considérable. Dans ce tableau, le peintre sculpteur a choisi, comme bon nombre de ses prédécesseurs, la forme de médaillon, et inscrit sa composition dans un cercle : Marie, agenouillée au premier plan, se retourne pour prendre l'enfant, que saint Joseph, placé derrière elle, lui tend par-dessus son épaule : dans ce mouvement, son regard rencontre celui de son fils, qu'elle contemple avec une tristesse profonde. Le groupe, quoiqu'il n'ait pas encore la netteté de ceux de Raphaël, est construit avec une science consommée : Michel-Ange s'est plu à accumuler les difficultés, comme pour triompher avec plus d'éclat. Préoccupé, d'un côté, de la solution de problèmes techniques, entraîné, de l'autre, par des aspirations trop peu conformes à l'esprit évangélique, il a donné à ses personnages cette grande tournure et à la scène cette élévation, ce sérieux terrible, qui le distinguent de son jeune rival. Il n'y a point de place ici pour le sourire de l'enfant, pour la joie radieuse de la mère ; au lieu d'une idylle, au lieu du spectacle de l'amour maternel, nous avons comme la sombre préface des *Sibylles* et du *Jugement dernier*. La présence, dans le fond, d'enfants nus, aux formes athlétiques, augmente encore cette impression, et prouve que dans l'esprit de Michel-Ange

la force primait toujours la grâce. Sans ces figures, véritables hors-d'œuvre, l'ordonnance du tableau serait d'ailleurs irréprochable.

La *Sainte Famille* de Michel-Ange fut exécutée vers 1503. Le Titan florentin et son émule d'Urbin s'essayaient donc presque simultanément dans les mêmes compositions.

Lorsque Raphaël, à son tour, aborda ce sujet, comme pour mieux marquer son futur triomphe, il supprima tous les accessoires et ne laissa subsister que le motif principal. Chez lui, ni anges, ni trône, ni costumes éclatants, ni riche encadrement architectural. Quelquefois même, comme dans la *Vierge du grand-duc*, il sacrifie le paysage et le remplace par un fond uni. Point d' « idées littéraires » non plus. L'action est réduite à sa plus simple expresssion. Bien plus, il renonce à chercher des motifs nouveaux : comme tous ses prédécesseurs, il représente tantôt la Vierge embrassant son fils, ou lui apprenant à lire, tantôt l'enfant Jésus jouant avec un agneau ou tranquillement endormi sous l'œil de sa mère, ou donnant une fleur à saint Jean, ou encore recevant de lui un oiseau. Aucun de ces traits ne lui appartient en propre, et cependant qui pourrait nier l'originalité, la spontanéité, l'exquise fraîcheur de ses compositions ?

L'étude de la nature, fortifiée par celle de l'antiquité, et, d'autre part, la recherche d'effets strictement propres à la peinture, ont permis au Sanzio de renouveler si complètement un thème qui paraissait épuisé. Il est ainsi parvenu à unir la beauté de l'ordonnance à la vérité des attitudes, à surpasser ses prédécesseurs, à se surpasser lui-même dans chaque œuvre nouvelle, sans jamais se répéter. Que de prodiges n'a-t-il pas accomplis, par exemple, dans le groupement de la *Belle Jardinière* ! Quel parti tiré de la réunion de trois figures, une femme, deux enfants ! Les nus et les draperies alternent avec une harmonie inimitable ; les mouvements sont combinés avec une perfection si grande, qu'on ne songe même plus à la difficulté vaincue. Les plus beaux groupes de la statuaire antique n'ont ni plus de souplesse ni plus de science. Mais que l'on se garde bien de croire que Raphaël cherche à imiter dans ses Madones des bas-reliefs ou des statues : il n'a pris à la sculpture que la rigueur de ses méthodes, la pureté de son style.

Le costume des Madones peintes à Florence dans ces quatre années d'une vertigineuse fécondité mériterait à lui seul une étude approfondie. Il y a un art prodigieux, des recherches incessantes dans cette apparente simplicité ! Avec les étoffes les moins riches, une robe rouge ou bleue, une tunique, un voile ou une écharpe négligemment jetée autour du cou, Raphaël réalise des combinaisons d'une infinie variété.

On s'accorde à placer au début du séjour de Raphaël à Florence deux dessins à la plume, conservés l'un à Oxford, l'autre au Louvre. Le dessin d'Oxford est encore conçu dans les données de l'École ombrienne : Marie, vue de face, la tête ceinte d'un nimbe, y garde l'attitude timide et recueillie des Vierges du

Pérugin; l'enfant lève les yeux vers elle avec une expression de mélancolie frappante, qui accentue encore le caractère religieux de la composition. Le dessin du Louvre a déjà plus de liberté, en même temps qu'il exhale un parfum plus foncièrement raphaélesque. Ici la Vierge, aux traits plus allongés et plus distingués, se montre de trois quarts; elle lit avec attention dans le livre qu'elle tient à la main; tandis que son fils, assis sur ses genoux, suit la lecture et joint les mains avec une sorte de ferveur enfantine. L'attitude, le costume, l'expression, marquent un progrès véritable, qui s'affirme encore davantage dans la tête de Vierge de la collection Malcolm, au « British Museum » (longtemps considérée comme le portrait de la sœur de Raphaël), cette exquise étude de la plus pure jeunesse de Raphaël. Le peintre allait enfin entrer dans une voie nouvelle.

La *Vierge du grand-duc,* peinte à Florence, consacre l'affranchissement du jeune maître. Le modelé a acquis une fermeté et une sûreté inconnues à l'École de l'Ombrie; d'ambré qu'il était, le coloris est devenu clair, vif, brillant. Les types aussi s'écartent singulièrement de ceux qui étaient en honneur à Pérouse et dans les environs : plus de pommettes trop saillantes, de bouche trop mignonne, de menton trop pointu. Les contours du visage se rapprochent de plus en plus de l'ovale, la taille se redresse et s'accentue; sans être moins recueillie, moins chaste, la Vierge a des traits plus réguliers et une personnalité plus tranchée que ses aînées. On remarquera surtout les formes pleines, presque rebondies de l'enfant; l'exubérance de la vie, l'aisance des mouvements, contrastent singulièrement avec les productions antérieures de Raphaël : posé sur une des mains de sa mère, soutenu par l'autre, le « bambino » s'attache à elle avec une tendresse mêlée d'inquiétude; il fixe ses grands yeux sur le spectateur, et paraît hésiter entre le sourire et les larmes. Le costume de la Vierge, sans s'écarter de la simplicité chère aux Ombriens, a déjà plus d'élégance; mais il est assez transparent pour ne pas cacher ses beaux cheveux soyeux, son front si pur. Le choix des couleurs montre aussi plus de recherche : le ton rouge de la robe, la tonalité bleue du manteau doublé de vert, forment une note plus gaie que dans les ouvrages antérieurs.

Au cours même de l'exécution, Raphaël réalisait des progrès splendides : dans le dessin du musée des Offices, qui forme comme la première pensée du tableau, la Vierge offre un caractère trop hiératique; sa figure exprime une mélancolie trop profonde; sa tête est presque entièrement recouverte d'un pan de son manteau; la main droite, qui, dans le tableau, soutient avec tant d'amour l'enfant, pend ici négligemment le long du corps. Autant la composition définitive montre de grâce et de tendresse, autant l'esquisse est froide et triste. Raphaël, en la traçant, songeait évidemment encore à la « Mater dolorosa » du moyen âge : aux rayons du soleil de Florence, ces sombres images n'ont pas tardé à s'envoler de son esprit.

Dans la *Petite Madone de lord Cowper,* peinte vers 1505, aujourd'hui conservée



LA BELLE JARDINIÈRE
(Musée du Louvre.)

à Panshanger, près de Hertford, la simplicité et la spontanéité de la composition ne sont pas moins frappantes.

L'admirable *Madone de la maison Tempi*, à la Pinacothèque de Munich, marque un pas de plus. Ici les deux figures sont si intimement unies, si harmonieusement fondues, qu'elles semblent n'en faire qu'une. Quelle tendresse chez la mère, quel amour naïf chez l'enfant, qui se serre contre elle, appuyant ses joues contre ses joues, sa poitrine contre sa poitrine! quel élan chez l'un et chez l'autre! Ce sont des beautés qu'il est plus facile de sentir que d'analyser.

Rien de plus opposé à la *Madone de la maison Tempi* que la *Petite Madone de la maison d'Orléans*, reconquise par le duc d'Aumale, après bien des vicissitudes, pour le musée de Chantilly. Si dans l'une tout est vie, mouvement, élan, dans l'autre tout est recueillement, intimité. Autant, dans la première, le talent de Raphaël paraît prime-sautier; autant, dans la seconde, l'exécution est savante; la pensée, comme le style, y est longuement caressée; rien n'est livré au hasard: la finesse, la pondération, y remplacent la verve, sans que le spectateur ait le courage de prononcer entre des qualités si diverses et cependant si supérieures les unes et les autres.

La *Grande Madone de lord Cowper*, aussi appelée *Madone de la maison Nicolini* (au château de Panshanger, près de Hertford), nous montre également la mère et l'enfant isolés du reste du monde et se suffisant à eux-mêmes. « Assise à mi-corps, vue presque de profil, la tête un peu inclinée, Marie regarde de ses longs yeux son fils, qu'elle tient sur ses genoux. Sur le haut des cheveux est un léger voile. Des manches vertes sortent du corsage rouge. Le jupon est bleu. Le « bambino », à peu près de grandeur naturelle, assis tout nu sur un coussin blanc, glisse sa main dans le sein de sa mère, et retourne la tête de face, en riant; il a une auréole, comme la Vierge. Tous les deux se découpent sur un fond de ciel bleu verdâtre, assez clair. Le modelé de l'enfant, dans la tête surtout, est extraordinaire. La saine joie qui illumine son visage est communicative, et le *Times* a raison quand il hasarde comme une critique que cette gaieté enfantine n'a rien de mystérieux ni de surhumain. Assurément, et c'est ce qui en fait le charme. C'est très humain en effet, et tant mieux! » (W. Bürger.)

La *Madone de la maison Colonna* (au musée de Berlin) forme, par sa date comme par son style, le couronnement de cette série de peintures dans lesquelles Raphaël a cherché à réaliser avec les figures de la mère et de l'enfant un groupe harmonieux, plutôt qu'à composer un tableau complet. La liberté de facture est si grande dans cette œuvre, que l'on est tenté de croire que Raphaël l'a exécutée sans le secours du modèle. Dans le « bambino », le mouvement est même exagéré : assis sur les genoux de la Vierge, il cherche à se redresser, et, pour y parvenir, se cramponne au corsage de sa mère; celle-ci suspend sa lecture, et d'un regard plein de douceur s'efforce de le calmer.

La *Madone de la maison Colonna* se distingue par des beautés du premier ordre: malgré l'exubérance de la vie, les contours ont une sévérité et une pureté que

nous n'avions pas encore rencontrées chez Raphaël; malheureusement, la peinture est restée à l'état d'ébauche, et il faut un certain effort d'abstraction pour apprécier, à travers la pensée du maître, ces tons roses et verts, dont la juxtaposition est loin encore de produire une gamme chaude ou harmonieuse.

Dans les différents tableaux que nous venons d'examiner, tableaux dont les premiers en date remontent peut-être à l'année 1504 déjà, Raphaël a représenté avec un rare bonheur l'amour réciproque de la mère et de l'enfant, et composé, avec ces deux figures, des groupes d'une beauté inimitable. L'adjonction d'un troisième acteur, le petit saint Jean, le forçait à modifier le groupement dont il avait appliqué la formule avec tant de succès, et à chercher des combinaisons de lignes nouvelles. Dans la *Madone du duc de Terranuova* (au musée de Berlin), il hésite encore : comme la présence de saint Jean déplace le centre de gravité de la composition, il a essayé de le rétablir en donnant pour pendant au fils de Zacharie un autre enfant, selon toute vraisemblance, saint Jean l'Évangéliste. Il a donc assis, au centre, la Vierge tenant sur ses genoux son fils, qui prend des mains du Précurseur la banderole portant l'inscription : *Ecce Agnus Dei*; aux extrémités, les deux autres enfants. Cette idée n'est pas heureuse. Si Raphaël, dans ses autres Madones, a tiré un élément de force, de popularité, du cadre même emprunté à ses prédécesseurs; si, en nous montrant le « bambino » caressant sa mère ou jouant avec son jeune compagnon, il a fait appel à des sentiments, réveillé des idées qui étaient dans le cœur et l'esprit de tous ses contemporains, ici il déroute le spectateur en introduisant dans la composition un acteur qui, au point de vue de la chronologie, n'a absolument rien à y faire. Trop souvent déjà la présence du petit saint Jean diminuait l'intérêt de ces tableaux, en forçant la Vierge à partager son attention entre son fils et son jeune ami. Un troisième enfant était un acteur sacrifié d'avance. La composition tout entière se ressent de cette erreur. Si saint Jean-Baptiste a trop d'expression, si la ferveur avec laquelle il présente sa banderole au fils de Marie n'a rien qui tienne de l'enfance, — « le bambino » n'en a pas assez, et le petit saint Jean l'Évangéliste n'en a pas du tout. (Constatons, à ce sujet, que le même modèle — au nez gros, aux joues bouffies, — a servi pour l'enfant Jésus et pour l'enfant placé à droite.) Seule, la figure de la Vierge se distingue par des qualités supérieures, une beauté qui rappelle, mais d'assez loin, celle des Vierges de Léonard de Vinci, et cette douceur qui reflétait le caractère même de Raphaël.

Dans la *Vierge dans la prairie*, au musée de Vienne, Raphaël prend une brillante revanche. En ce qui concerne les types, l'expression et le coloris, cette œuvre a été conçue sous l'influence de Léonard. Mais l'ordonnance du tableau appartient tout entière à Raphaël; de nombreuses études préliminaires montrent avec quelle sollicitude il l'a préparée, au prix de quels efforts il l'a réalisée :

elles marquent une étape importante dans la voie poursuivie par le jeune maître. Pour la première fois, nous le voyons appliquer le groupement en forme de triangle dont il avait si longtemps cherché la formule, de concert avec son ami Frà Bartolommeo. Rien de plus simple, en apparence, que la composition du tableau. Au centre, la Vierge, assise, se retourne légèrement vers la gauche par un mouvement d'une grâce inexprimable, et arrête ses regards sur les deux enfants placés devant elle. Elle guide les pas encore mal assurés de son



ÉTUDES POUR LA VIERGE DANS LA PRAIRIE
(Collection Albertine, à Vienne.)

fils, qui s'avance vers le petit saint Jean pour lui tendre une croix, que celui-ci reçoit à genoux. Le dessin des deux enfants, hâtons-nous de le dire, prête à la critique : il n'est pas exempt de lourdeur. Les traits de saint Jean surtout manquent de finesse et de distinction, défaut qui dépare également les enfants de la *Madone de Terranuova* et de la *Sainte Famille* exécutée vers la même époque pour le couvent de Saint-Antoine, à Pérouse. Mais quelle beauté accomplie dans la figure de la Vierge ! Comment décrire cette physionomie à la fois douce et fière, le galbe de ces épaules que la robe laisse à découvert, l'élégance de ces mains souples et effilées ! Raphaël a dérobé ici à Léonard le secret de la grâce. Il s'est inspiré de lui avec non moins de succès dans le beau paysage qui encadre la composition. La végétation touffue du premier plan (de là le

titre de *Vierge dans la prairie* donné au tableau) forme le plus heureux contraste avec l'admirable panorama du fond, avec ce lac, cette ville, ces montagnes, que le soleil couchant enveloppe de ses chaudes et sereines lueurs.



LA VIERGE DANS LA PRAIRIE
(Musée de Vienne.)

Pour égaler le maître, il n'a manqué à Raphaël qu'une connaissance plus approfondie du clair-obscur. Mais c'était là le point sur lequel il lui était peut-être le plus difficile de modifier sa manière. Il a bien pu donner à son paysage la tonalité brune qui distingue les fonds de Léonard, mais il n'a pas réussi à

s'affranchir entièrement, dans les autres parties de la composition, — Passavant déjà en a fait la remarque, — de l'influence de son père et de celle du Pérugin. Ses ombres affectent des tons gris-brun; ses lumières sont encore trop blanches; pour les transitions, enfin, il se sert d'une coloration rougeâtre qui n'est pas absolument irréprochable.

La *Vierge au chardonneret* (au musée des Offices à Florence) offre une disposition analogue à celle de la *Vierge dans la prairie*. Ici encore le groupe va en diminuant de la base au sommet, comme une pyramide. La Vierge, assise sur un rocher couvert de mousse, son fils devant elle, tient à la main un livre dans lequel elle vient de lire. Elle suspend sa lecture en apercevant le petit saint Jean qui accourt tout joyeux; tremblant d'émotion et de bonheur, il présente à son jeune ami l'oiseau qu'il vient de prendre, un superbe chardonneret. De sa droite, restée libre, Marie attire vers son fils saint Jean, sur qui son regard s'arrête affectueusement. Quant à l'enfant Jésus, il est encore tout préoccupé de la lecture que sa mère lui a faite; son air sérieux contraste avec le bonheur qui inonde les traits de celle-ci, non moins qu'avec la joie naïve de son compagnon. Il se retourne lentement, et, sans lever son pied, qui est posé sur le pied nu de sa mère (nous verrons Raphaël répéter, dans la *Belle Jardinière*, ce motif si charmant), il étend la main pour caresser l'oiseau, qui le regarde d'un air intelligent et sans paraître intimidé. Ce sont là autant de traits pris sur le vif et qui animent un scène si simple en elle-même. Ce que l'artiste n'a pas pu prendre dans la réalité, c'est la beauté de ses figures et leur merveilleux arrangement. Le visage de la Vierge surtout se distingue par la pureté de ses lignes. Un superbe paysage, plus mouvementé que ne le sont d'ordinaire ceux de Raphaël, complète le tableau, qui offre l'image du calme et du bonheur le plus parfait. Au premier plan, comme d'ordinaire, un gazon émaillé de fleurs; plus loin, des arbres élancés, au feuillage rare; au fond, un pont formé d'une seule arche, des collines boisées, une ville, et enfin des montagnes abruptes. Peut-être retrouverait-on dans les environs de Florence ce site si pittoresque.

Nulle trace d'effort dans la *Madone au chardonneret*, et cependant l'artiste a longuement cherché le groupement, qui nous paraît si élégant, si facile. Une demi-douzaine de dessins nous montrent les phases par lesquelles la composition a passé avant d'aboutir au tableau. Dans une première esquisse, la Vierge, assise, lit attentivement dans un livre qu'elle tient de la main droite, tandis que sa gauche pend négligemment le long du corps de son enfant, debout devant elle. Celui-ci cherche à saisir le volume et à attirer ainsi sur lui l'attention de sa mère. Le petit saint Jean manque encore. Dans un second dessin, Raphaël fait un pas de plus. Cette fois la composition comprend déjà les trois figures, mais l'idée dominante de la scène diffère encore. La Vierge tient les regards fixés sur son fils, qui semble épeler dans le livre posé sur les genoux de sa mère; saint Jean écoute d'un air recueilli. (On remarquera qu'ici, comme dans la composi-

tion définitive, l'enfant Jésus a le pied droit posé sur le pied droit de sa mère.) Dans l'intervalle, Raphaël se décide à combiner avec cette scène un motif qu'il avait déjà traité antérieurement : saint Jean présentant à son jeune compagnon l'oiseau qu'il vient de prendre. Chacun des dessins suivants nous montre un progrès de plus : substitution du chardonneret au livre, qui de la main droite de la Vierge passe dans sa main gauche; changement dans le rôle de saint Jean, qui, de simple auditeur, devient l'acteur principal de la scène; modification dans l'attitude de l'enfant Jésus; modification dans celle de la Vierge, dont la tête, d'abord inclinée, se redresse et domine l'ensemble avec une majesté douce et sereine.

On admirera la multiplicité de ces efforts, non moins que la variété des ressources mises en œuvre par l'artiste. Chacune de ses idées aurait pu servir de base à un tableau intéressant, et un maître moins scrupuleux se serait arrêté dès la première tentative, désespérant de trouver mieux. Mais, pour Raphaël, ces nombreuses esquisses, dont chacune, prise isolément, a la valeur d'une composition originale, ne servent que d'acheminement à l'œuvre définitive. Tout entier à l'idée qu'il poursuit, il sème sans regret, le long de la route, des trésors qui auraient fait la fortune de vingt peintres distingués.

Les idées que Raphaël jette sur le papier paraissent parfaites du premier coup, mais le maître, et voilà ce qui fait sa grandeur, cherche, cherche toujours. Le public est dans l'admiration; lui, a placé son idéal encore plus haut. N'est-ce pas lui qui disait, dans cette admirable lettre adressée à Castiglione : « Vu la rareté des bons juges et des belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. J'ignore si cette idée a quelque valeur au point de vue de l'art; tout ce que je sais, c'est que je m'efforce de lui en donner une. »

La plus parfaite peut-être des Madones exécutées à Florence, et à coup sûr la plus célèbre, la *Belle Jardinière*, du Louvre, forme comme le résumé des tendances poursuivies par le maître dans ses compositions antérieures. Le paysage joue ici un rôle prépondérant. Raphaël y a laissé un libre cours à son enthousiasme pour les beautés de la nature. Il s'est arrêté à peindre avec une joie naïve les touffes d'herbe, les plantes, les fleurs du premier plan (fraisiers, euphorbes, géranium des prés, plantins) : les Van Eyck ne leur auraient pas donné plus de précision, de fraîcheur, de parfum. Mais, en vrai fils de l'Italie, Raphaël ne sacrifie pas l'ensemble aux détails; ses plans sont établis avec une sûreté magistrale : à gauche, à une certaine distance, un bouquet de frênes, aux branches minces et flexibles, au feuillage encore rare, comme dans les premiers jours d'avril; à droite un village; plus loin, un lac dont les eaux limpides et tranquilles baignent le pied de montagnes bleues, derrière lesquelles s'étendent d'autres montagnes dont les teintes vaporeuses se confondent avec l'azur du firmament. C'est un site calme, harmonieux, une de ces contrées privilégiées faites pour fixer à toujours les amants de la nature. Et cependant, quelles que



soient les beautés pittoresques du tableau, elles ne forment que le cadre destiné à renfermer une composition encore plus belle : assise sur un tertre, la jeune mère, radieuse et recueillie, est tout entière à la contemplation de son fils qui, debout devant elle, un pied appuyé sur un de ses pieds, ses mains posées sur ses genoux, fixe ses yeux sur les siens et lui sourit avec un amour sans bornes. Dans cette mutuelle contemplation, la mère et l'enfant oublient le livre dans lequel ils lisaient tout à l'heure; ils oublient également leur jeune ami, saint Jean, agenouillé devant le Christ dans l'attitude de la plus profonde vénération. Est-il une idylle plus exquise, une scène plus vivante et d'un sentiment plus élevé? C'est l'amour maternel de tous les temps et de tous les pays, dans ce qu'il a de plus pur et de plus noble.



ÉTUDE POUR LA VIERGE AU CHARDONNERET
(Collection Albertine, à Vienne.)

Envisagées au point de vue plastique, les figures offrent une perfection à laquelle Raphaël n'avait pas encore atteint jusqu'alors. La Vierge est un type accompli de grâce et de modestie. Serait-il vrai, comme le veut la légende, que quelque jardinière, ou plutôt quelque marchande de fleurs (fioraja) de Florence, ait servi de modèle au maître? Les « fioraje » abondent aujourd'hui encore sur les bords de l'Arno; mais quelle est celle qui nous montrerait ces tempes pures et limpides, ces yeux si doux, cette bouche d'une finesse exquise, ces beaux cheveux d'un blond de miel? Ce qui est certain, c'est que la « Belle Jardinière » offre un caractère d'individualité qu'il est impossible de méconnaître : c'est plus qu'une conception abstraite, c'est un portrait dans lequel le peintre n'a eu que peu de changements à introduire pour créer une figure idéale, divine. La simplicité du costume relève encore la beauté de la jeune mère : robe rouge, bordée de noir, avec des manches jaunes étroites, fermées aux poignets; manteau bleu négligemment étendu sur les genoux et laissant à découvert les pieds nus. Voilà toute sa parure. Raphaël avait-il besoin d'étoffes brochées d'or, de riches ornements, pour exprimer la noblesse?



ESQUISSE POUR UNE SAINTE FAMILLE
(Musée Wicar, à Lille.)

La facture du tableau mérite de nous arrêter; le coloris est d'une ténuité, d'une égalité et d'une transparence admirables, sauf dans le manteau de la Vierge — dont le bleu opaque semble trahir la main d'un collaborateur. Il est impossible d'imaginer une peinture plus légère, plus unie et en même temps plus loyale : tout est modelé en pleine lumière, tout est rendu avec un soin également scrupuleux. Fidèle à la tradition des Primitifs, Raphaël n'a entendu sacrifier aucun détail, escamoter aucune difficulté, et il l'a fait avec une sûreté, une aisance, qui tiennent du prodige. Il lui eût été facile, en multipliant les empâtements, de produire un effet plus vigoureux et de passer pour un coloriste. Sa conscience s'y est refusée.

La composition de la *Sainte Famille à l'agneau*, du musée de Madrid, s'écarte singulièrement de celle des ouvrages que nous avons eu l'occasion d'examiner jusqu'ici, quoiqu'elle témoigne d'une habileté non moins grande. Dans ceux-ci, Raphaël cherchait à grouper ses figures en forme de pyramide; dans la *Sainte Famille à l'agneau*, il change subitement de tactique et substitue au triangle des échelons. Les personnages vont en décroissant de droite à gauche : d'abord saint Joseph debout, appuyé sur un bâton et dominant toute la scène; plus bas, la Vierge à demi agenouillée; enfin le « bambino », à cheval sur un agneau qu'il entoure de ses bras et qui se prête de bonne grâce à ses jeux. Un beau paysage sert de fond à cette composition, dont la grâce et la suavité rappellent les œuvres les plus exquises de Léonard.

La *Sainte Famille au palmier* (galerie Bridgewater — Ellesmere, à Londres; ancienne galerie d'Orléans) forme, comme la *Sainte Famille à l'agneau*, une œuvre à part, placée en dehors de la série dont nous avons essayé de déterminer les caractères. Raphaël y montre qu'il n'entendait pas s'assujettir à un mode unique de composition. Si, par le charme qu'elle exerce, cette belle page est encore toute florentine, par sa gravité elle annonce déjà les Madones de la période romaine.

La *Vierge dans la Prairie*, la *Vierge au chardonneret* et la *Belle Jardinière* exigeaient, en leur apparente simplicité, une science extraordinaire. Raphaël, une fois le problème fondamental du groupement résolu, ne fût-ce que pour deux ou trois figures, devait être capable de passer aux thèmes les plus compliqués sans éprouver le moindre embarras. En possession de ce secret, il ne lui en coûta plus de remplacer le tableau de chevalet par le retable monumental, et d'aborder les tâches faites pour effrayer les plus habiles. La *Sainte Famille de la maison Canigiani* (Pinacothèque de Munich) nous prouve avec quelle facilité il sut faire intervenir deux nouveaux acteurs dans la scène traditionnelle, sans affaiblir le caractère d'intimité si bien fait pour nous charmer, sans renoncer aux lignes à la fois si simples et si savantes de ses Madones antérieures. La composition est plus large à la base, voilà tout. Mais elle n'est ni moins vivante, ni moins pittoresque. Ici encore les figures sont disposées en forme de pyramide. Les deux mères, à moitié agenouillées, l'une vieille, ridée, l'autre resplendissante

de jeunesse et de grâce, soutiennent chacune d'une main leur enfant. Le fils de Marie tend à son jeune compagnon la banderole avec les mots consacrés : *Ecce Agnus Dei*. Mais saint Jean le regarde avec plus de surprise que de ferveur ;



LA SAINTE FAMILLE DE LA MAISON CANIGIANI
(Pinacothèque de Munich.)

il paraît hésiter à s'approcher de lui, comme s'il se trouvait en présence d'un étranger. Il ne faut rien moins, pour résoudre cette dissonance, que la tendresse avec laquelle la Vierge contemple les deux enfants. Saint Joseph, debout, appuyé sur un long bâton, domine et couronne le groupe, si animé et cependant si bien

pondéré. Comme à l'ordinaire, il se montre à nous calme, sérieux, recueilli.

Les qualités qui distinguent toute cette catégorie d'ouvrages devaient trouver



ÉTUDE POUR LA VIERGE ESTERHAZY
(Musée des Offices.)

leur complet épanouissement dans la *Vierge au baldaquin* : l'artiste, n'étant plus limité par les dimensions d'un tableau de chevalet, put enfin déployer toute la richesse de son imagination, sa science du groupement, son entente de l'effet décoratif.

Dans la *Vierge au baldaquin*, Raphaël, comme pour se préparer à la haute mission qui l'attendait à Rome, représente, non plus une mère assise sur le

gazon et jouant naïvement avec son enfant, mais la reine des cieux entourée d'anges et recevant l'hommage d'apôtres, de saints ou de docteurs. La scène



LA VIERGE AU BALDAQUIN
(Palais Pitti.)

a un caractère de solennité auquel l'artiste ne nous avait depuis longtemps plus accoutumés. Au fond d'une niche, supportée par deux colonnes et terminée par une coupole à caissons, s'élève le trône sur lequel la Vierge est assise avec son enfant. Deux anges, planant dans les airs, écartent, comme pour livrer le couple

divin à l'admiration des fidèles, les rideaux du baldaquin qui surmonte le trône. Malgré une telle mise en scène, l'attitude de Marie est modeste et recueillie; elle baisse timidement les yeux, et concentre toute son attention sur son fils. Celui-ci fixe les regards d'un air à la fois enjoué et affectueux sur saint Pierre, qui, debout sur le devant du tableau, discute gravement avec son voisin, un chartreux (probablement saint Bernard). L'attitude de l'enfant est indescriptible, tant elle a de vie, de liberté et de grâce. Ce n'est point une figure abstraite, comme chez la plupart des prédécesseurs de Raphaël : il a vécu; l'artiste l'a vu, et il l'a vu dans l'attitude dans laquelle il l'a représenté; car, on a beau dire, il est des traits qui ne s'inventent pas. Deux autres enfants, deux anges, tout aussi vivants, mais plus recueillis, se tiennent devant le trône; ils chantent un air noté sur une banderole de parchemin. Ils remplacent les anges portant des instruments de musique, qui, généralement, dans les autres « Conversations sacrées », occupent cette place. A droite, l'apôtre du fond, saint Jacques Majeur, regarde avec ferveur, les mains croisées sur son bourdon de pèlerin, l'Enfant divin. Quant à saint Augustin, il étend la main vers lui, en se retournant vers le spectateur, comme pour proclamer ses mérites.

Dans cette page monumentale, la plus considérable qu'il ait exécutée pendant son séjour à Florence, Raphaël se montre complètement rompu aux difficultés du métier, complètement familiarisé avec les secrets de l'art : groupement et coloris, connaissance de la draperie et connaissance du nu, raccourcis, expression, il n'est plus aucune partie de la peinture qu'il ne possède en maître, aucun obstacle dont il ne se joue avec une sûreté consommée.

La multiplicité des copies exécutées d'après ces tableaux, du vivant même de Raphaël, prouve avec quelle faveur ses Madones furent accueillies dès leur apparition. Beaucoup d'artistes en apprécièrent de bonne heure les qualités transcendantes. Mais Raphaël eut certainement pour lui toutes les mères : jamais encore la maternité n'avait été glorifiée avec une poésie, avec un éclat si grands.



GÉNIE PORTANT UN VASE REMPLI DE FLEURS
Dessin attribué à Raphaël (musée du Louvre).




LA TRINITÉ. ÉGLISE DE SAN SEVERO, A PÉROUSE

# CHAPITRE VIII

Raphaël à Florence (suite) : Portraits. — Retour à Pérouse en 1505 : la fresque de San Severo ; le Retable de Saint-Antoine ; la *Madone Ansidei*. — Nouveau voyage à Urbin vers 1506 : Portraits. — Les *Trois Grâces*. — Voyage à Bologne. — Retour à Florence. — La *Mise au tombeau*. — Départ pour Rome.

Dans ce chapitre, il nous faut revenir en arrière pour étudier, d'une part, les compositions — autres que les Madones — exécutées par le jeune maître; de l'autre, les ouvrages destinés à l'Ombrie; car, pendant toute cette période, l'existence de Raphaël est partagée entre les compositions sacrées et les compositions profanes, de même qu'elle l'est entre Pérouse, Urbin et Florence.

En même temps que Raphaël cherchait à renouveler l'idéal de la Vierge et de l'enfant Jésus, il s'efforçait de représenter avec plus de fidélité la nature vivante et de lutter avec elle sur un terrain où tout ce qui s'appelait noblesse, poésie, imagination, ne lui serait plus d'aucune utilité, et où il serait réduit au seul secours de son pinceau : je veux parler de ce genre difficile entre tous, le portrait. Nous l'avons vu reproduire par le crayon ou par la plume, avec une précision que ne désavoueraient pas les réalistes modernes, les modèles destinés à lui fournir les types nécessaires à ses compositions religieuses, sauf à modifier ses esquisses au moment de procéder à l'exécution de l'œuvre définitive; ici cette ressource lui faisait défaut. Placé devant un modèle déterminé, il n'avait

plus le droit de sacrifier ou d'altérer le moindre détail : la ressemblance physique était la première des conditions qui s'imposaient à lui, et cependant son



PORTRAIT D'ANGELO DONI
(Palais Pitti.)

instinct d'artiste lui disait que la copie la plus minutieuse ne mériterait pas le titre de portrait s'il ne parvenait en même temps à nous intéresser à son héros et à créer un caractère.

Dans les plus anciens de ses portraits, ceux d'Angelo Doni et de Madda-

lena Doni, au palais Pitti, Raphaël ne réalise encore que la première partie de ce programme. Il s'y montre uniquement préoccupé de la ressemblance maté-



PORTRAIT DE MADDALENA DONI
(Palais Pitti.)

rielle. L'effort se trahit à chaque trait; la liberté d'esprit nécessaire pour résumer les caractères extérieurs des personnages, pour les transporter dans une région supérieure, lui fait encore défaut. Si, malgré ces hésitations, ces tâtonnements, le portrait du mari offre déjà une certaine unité; si l'on y reconnaît

l'amateur bilieux, à la fois très enthousiaste et très avare, que Vasari a si bien défini, en revanche il est difficile de saisir l'expression du visage de sa femme. Le noble sang des Strozzi coule-t-il vraiment dans les veines de cette bourgeoise ? Il se dégage bien de ses traits épaissis une certaine candeur, mais le peintre n'a-t-il pas prêté au modèle ses propres sentiments ?

Peut-être mes critiques révolteront-elles quelques admirateurs des deux portraits du palais Pitti. Aussi ai-je hâte de me retrancher derrière l'autorité d'un juge dont personne ne contestera la partialité en faveur de Raphaël. « Le dessin du portrait d'Angelo Doni, dit un critique, n'est point partout correct; il lui manque encore la pureté que nous trouverons dans les œuvres suivantes du maître. L'expression roide et guindée de ce portrait est celle qu'ont ordinairement les personnes qui posent devant un peintre.... Quoique dans le portrait de Maddalena le dessin soit mieux soigné et plus finement senti, on n'y reconnaît cependant pas encore un artiste exercé dans ce genre de peinture, et tout y accuse la timidité de son pinceau. Néanmoins, cette peinture a un charme extraordinaire, et elle est faite avec beaucoup d'amour. (Passavant.) »

La comparaison de l'étude dessinée avec le portrait peint ne peut manquer d'être instructive. Dans l'étude, Raphaël, fortifié par le souvenir de la *Joconde*, perd de vue l'épouse bourgeoise d'Angelo Doni, et nous montre une jeune femme, aux grands yeux rêveurs, à la bouche voluptueuse, digne sœur de Mona Lisa Gioconda. Dans le tableau, au contraire, les imperfections et les pauvretés du modèle l'emportent, sans que l'artiste ait la force nécessaire pour résoudre ces dissonances et les transformer en autant d'éléments de succès.

Il y aurait de l'injustice, cependant, à nous séparer des deux portraits sur une pareille impression. Ils témoignent d'un effort très grand et offrent, au point de vue du coloris comme à celui du dessin, d'incontestables qualités. Fraîchement sorti de l'atelier du Pérugin, âgé de vingt et un ans à peine, et, par-dessus tout, inexpérimenté dans ce genre de représentations, Raphaël a créé, somme toute, une œuvre fort méritoire. Ajoutons qu'en 1504, en dehors de Léonard, aucun de ses confrères de Florence n'aurait été capable de faire mieux.

La liberté de facture que nous avons constatée dans l'esquisse de Maddalena Doni se retrouve dans un autre dessin, appartenant, selon toute probabilité, à la même période : le beau portrait d'adolescent, de l'université d'Oxford.

Ce premier séjour à Florence ne semble pas avoir été de longue durée, car dès 1505 nous trouvons le maître de nouveau à Pérouse, où il passa certainement une grande partie de l'année. Deux œuvres importantes datent de ce séjour, la *Sainte Famille du couvent de Saint-Antoine* (commencée dès 1504) et la fresque de San Severo. L'artiste reçut en outre, en 1505, la commande du *Couronnement de la Vierge*, destiné aux nonnes de Monteluce, près de Pérouse

(terminé après sa mort par deux de ses élèves), et peut-être aussi celle de la *Madone Ansidei* et de la *Mise au tombeau*, qu'il n'exécuta toutefois que deux années après, en 1507. Remarquons, au sujet du contrat conclu avec le couvent de Monteluce, que Raphaël passait alors pour le maître le plus éminent de la contrée; le document le déclare en propres termes.

La *Sainte Famille*, commandée par les religieuses du couvent de Saint-Antoine, à Pérouse (ancienne collection du roi de Naples; exposée à Paris, en 1899, chez M. Sedelmeyer), représente, au centre, la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste; sur les côtés, saint Paul et sainte Cécile, saint Pierre et sainte Catherine d'Alexandrie; dans le tympan ont pris place Dieu le Père et deux anges. La prédelle, depuis longtemps séparée du retable, contenait plusieurs autres sujets dont on trouvera plus loin la description.

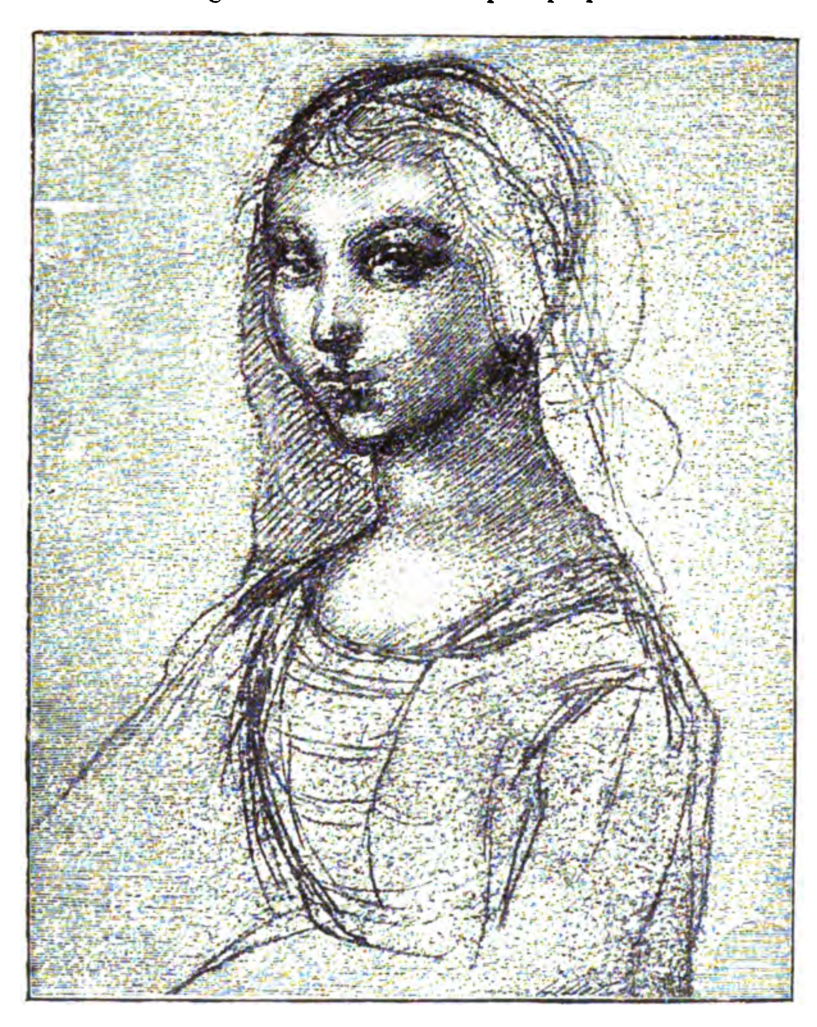
La *Sainte Famille* est une des productions les plus fortes et les plus suaves de la première manière de Raphaël. La composition offre une grande simplicité. Sur un trône surmonté d'un baldaquin est assise la Vierge, tenant sur ses genoux le divin « bambino », qui bénit son jeune compagnon, le petit saint Jean-Baptiste. Celui-ci, encouragé par la tendresse qu'il découvre dans les regards de la mère et du fils, s'avance vers ce dernier, les mains jointes. Ses traits, son attitude, témoignent de sa ferveur naïve. Les deux saintes placées aux côtés du trône sont des modèles achevés de grâce, avec une nuance de mélancolie qu'il est impossible de ne pas remarquer. Quant aux deux saints qui occupent le premier plan, ils ont une ampleur, une majesté, que nous n'avions pas encore rencontrées chez le jeune maître ombrien. L'un, saint Pierre, regarde les spectateurs avec plus de sévérité que de bienveillance; on reconnaît l'homme au cœur généreux, mais prompt à s'emporter, qui coupa l'oreille de Malchus. L'autre, le grand docteur des Gentils, saint Paul, est absorbé par la lecture d'un livre. Ainsi que son compagnon, il nous offre le type traditionnel: front haut et dénudé, barbe noire et longue; tandis que saint Pierre est reconnaissable à ses cheveux blancs crépus, à sa barbe courte et touffue. Le fond du tableau est occupé par un paysage dont les lignes sont à peine indiquées, mais qui respire un calme délicieux. Dans le tympan qui surmonte le retable, Raphaël a représenté Dieu le Père, bénissant d'une main et tenant de l'autre le globe du monde. A ses côtés voltigent deux chérubins; deux anges, aux ailes éployées, adorent leur créateur, l'un les mains croisées sur la poitrine, l'autre les mains jointes et étendues.

Jamais encore Raphaël n'avait exécuté une œuvre aussi ferme dans les détails, aussi harmonieuse dans l'ensemble. Désormais il sait allier l'expression de la vie à celle de la beauté. Ses personnages sont individualisés; et cependant quelle variété et quelle élévation dans les sentiments, depuis la majesté terrible de saint Pierre jusqu'à l'indéfinissable rêverie des deux saintes!

Les Camaldules de Pérouse ayant demandé à Raphaël de décorer une des

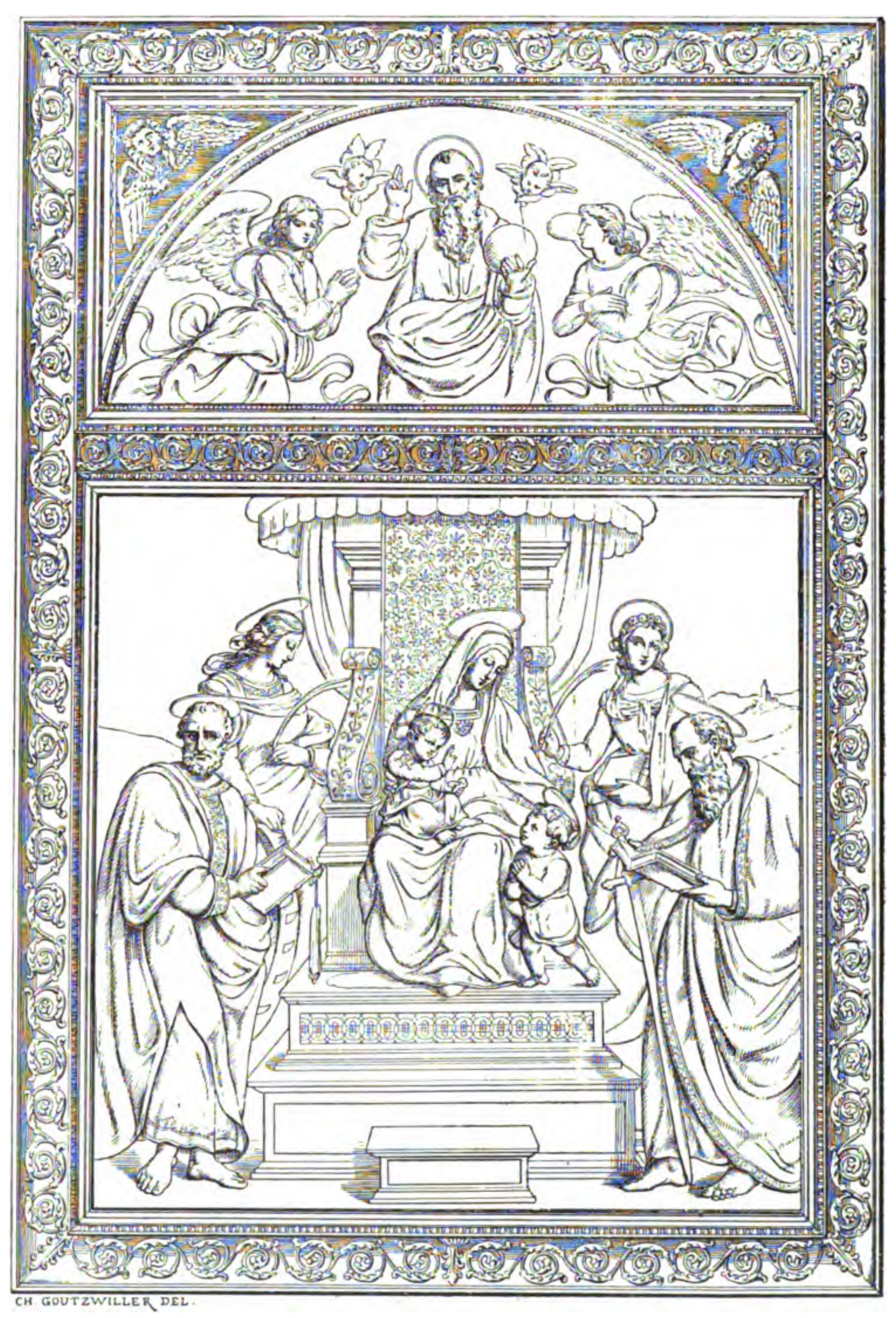
parois de la sacristie de leur couvent de San Severo, le jeune maître, tout fier de pouvoir enfin s'essayer dans la fresque, se rendit avec empressement à leur désir. Le sujet qu'ils le chargèrent de représenter était la réunion, autour du mystère de la Trinité, de saints appartenant à leur ordre.

Il est difficile d'imaginer un coin de terre plus propre au recueillement et à



ÉTUDE POUR UN PORTRAIT DE JEUNE FILLE
(Musée Wicar.)

la rêverie que celui qui allait, quelques mois durant, abriter Raphaël. On arrive au couvent par des rues escarpées, tortueuses, bordées de maisons de brique, dont les arcatures en ogive, aujourd'hui pour la majeure partie masquées, laissent deviner la haute antiquité. La place sur laquelle s'élève le couvent est petite; mais quelle admirable échappée de vue n'offre-t-elle pas au voyageur fatigué de la montée! Ces vénérables masures, qui semblent destinées à nous isoler du reste du monde, forment le contraste le plus pittoresque avec le frais




LA SAINTE FAMILLE DU COUVENT DE SAINT-ANTOINE, A PÉROUSE
(Collection de M. Sedelmeyer.)

paysage que l'on aperçoit au loin, à travers les constructions placées en contre-bas. Malgré quelques remaniements modernes (le couvent est aujourd'hui transformé en école normale), l'ensemble conserve une poésie qui n'est plus de notre temps. Raphaël, s'il revenait contempler son œuvre, s'arrêterait un instant, avant de pénétrer dans le sanctuaire, pour savourer des impressions avec lesquelles l'art n'a rien à voir, et qui cependant sont si bien faites pour nous élever et nous ravir.

Une inscription moderne, placée sur la façade du couvent, rappelle que le maître et l'élève, l'un à peine sorti de l'adolescence, l'autre courbé sous le poids des ans, ont tous deux travaillé à la fresque qui fait l'ornement de la sacristie de San Severo.

Tout en respectant la symétrie, peut-être excessive, de l'École ombrienne, Raphaël a distribué les figures avec une liberté plus grande; il a mis plus d'émotion dans les groupes, et créé une œuvre irréprochable au point de vue de l'ordonnance.

Le sommet de la fresque, qui est enchâssée dans une arcade en ogive, était occupé, à l'origine, par la figure de Dieu le Père, tenant le volume mystérieux sur lequel brillent les lettres A et Ω. Mais cette figure a entièrement disparu depuis longtemps. L'un des deux anges qui étaient debout aux côtés du Père éternel, celui de droite, n'a pas été mieux partagé; il n'en reste plus trace. Une colombe blanche, dont le corps laisse échapper des rayons de lumière, descend sur la tête du Christ, qui trône sur les nuages, au centre de la composition, quoique au second plan; elle relie ainsi la figure du Père à celle du Fils. Celui-ci, les épaules et la poitrine nues, étend sa gauche sanglante, comme pour rappeler son martyre, tandis qu'il lève la droite pour donner la bénédiction. Un ample manteau recouvre ses genoux; un nimbe crucifère orne sa tête. Son visage est d'une douceur, d'une sérénité infinies. A ses côtés se tiennent deux anges, au type féminin bien accusé, qui l'adorent, les mains levées vers lui. Six saints, assis sur des nuages et formant un demi-cercle, occupent le bas de la composition : les uns discutent gravement entre eux, les autres sont absorbés par leurs méditations. A droite, nous apercevons saint Romuald, saint Benoît martyr et saint Jean martyr (la tête de ce personnage a complètement disparu); à gauche, saint Maur, saint Placide et saint Benoît. Raphaël n'avait pas encore créé de figures aussi imposantes : vieillards à la longue barbe blanche, ou jeunes saints au regard inspiré. Cette auguste assemblée annonce et prépare celle que nous retrouverons dans la *Dispute du Saint-Sacrement*.

Le coloris participe de la sévérité de la composition. Dans les draperies, le blanc domine. Seuls le manteau de pourpre du Christ, la dalmatique de brocart rouge et or de saint Benoît martyr, et la dalmatique verte de saint Placide, mêlent une note plus vigoureuse à un ensemble peut-être un peu terne.

La fresque de San Severo a malheureusement beaucoup souffert, par suite de l'humidité de l'édifice. Des restaurations audacieuses ont encore aggravé le mal.

On regrette, en présence du génie si pur de Raphaël, d'avoir à prononcer des paroles de colère, d'indignation. Mais comment qualifier la conduite des vandales qui ont osé, en plein XIX[e] siècle, porter une main profane sur un tel chef-d'œuvre et repeindre des têtes créées par le plus grand des maîtres?

Raphaël, détourné par d'autres travaux, n'eut pas le temps de décorer la partie inférieure de la paroi. Cette lacune n'était d'ailleurs pas sensible, la composition, telle qu'elle est, formant un ensemble suffisamment complet. Les Camaldules, cependant, attachaient beaucoup de prix à l'achèvement de l'ouvrage. Ils attendirent longtemps le retour de Raphaël. Sa mort leur ayant ôté tout espoir, ils s'adressèrent, en 1521, au Pérugin, et lui demandèrent de terminer la décoration de cette partie de la chapelle. Il fallait que le vieux maître ombrien fût bien avili pour accepter un honneur si périlleux. Il peignit, sans hésiter, au-dessous des admirables figures créées par son immortel élève, six saints dont la maigreur et la pauvreté défient toute analyse. Jetons un voile sur ces tristes productions de sa vieillesse.



ÉTUDE POUR UN DES SAINTS DE LA FRESQUE DE SAN SEVERO
(Université d'Oxford.)

On range d'ordinaire à la suite de ces compositions la *Madone Ansidei*, exécutée par Raphaël en 1507, pour la famille de ce nom et aujourd'hui conservée à la « National Gallery » de Londres, qui l'a acquise en 1884, pour la somme fabuleuse de 1 750 000 francs, du duc de Marlborough. La composition, fort correcte, quoique sans grande originalité, est celle des tableaux connus sous le nom de *Saintes Conversations*. Seulement, les personnages, d'ordinaire assez nombreux dans ce genre de représentations, ne sont ici qu'au nombre de quatre : au centre, sur un trône assez élevé, la Vierge tenant l'Enfant, auquel elle apprend à lire; à gauche, saint Jean-Baptiste; à droite, saint Nicolas de

Bari, revêtu du costume épiscopal et occupé à lire dans le volume qu'il tient des deux mains. Un baldaquin surmonte le trône de la Vierge; un paysage, avec une ville aux murs crénelés, forme le fond du tableau; une arcade soutenue par des piliers massifs encadre le tout.

Vers 1506, le jeune maître semble avoir fait un nouveau voyage à Urbin. Peut-être s'y rendit-il directement de Pérouse, ce qui est plus court que de passer par Florence.



PORTRAIT DE RAPHAEL PAR LUI-MÊME
(Musée des Offices.)

Il est probable que Raphaël, cédant aux instances des siens, peignit, pendant ce même séjour, son propre portrait, et le leur laissa comme souvenir. Passavant affirme en effet que le portrait, actuellement conservé au musée des Offices, provient d'Urbin. L'artiste s'y est représenté de trois quarts. Une barrette noire couvre sa tête, tout en laissant échapper d'abondants cheveux châtains qui tombent sur la nuque; un justaucorps noir, dont on ne voit que le haut, fait ressortir les lignes élégantes du cou, qui est long et flexible. Le teint est olivâtre, les yeux bruns, le nez fin et droit, le menton rond; le front a de la noblesse plutôt que de la puissance; l'ensemble du visage est allongé. Ce n'est point une beauté régulière; mais quelle douceur et quelle distinction! Comment définir cette bouche à la fois aimable et sérieuse, ce regard à la fois ingénieux et profond! Quoique Raphaël, à ce moment, eût déjà vingt-trois ans, sa figure a conservé tous les caractères de l'adolescence : nulle trace de barbe ou de moustaches; c'est à peine si, dans son portrait de l'*École d'Athènes*, exécuté trois ou quatre années plus tard, sa lèvre supérieure commence à se couvrir d'un léger duvet.

L'analogie de la facture et une certaine ressemblance dans les traits nous autorisent à placer, à côté du portrait de Raphaël par lui-même, le beau portrait de femme exposé dans la Tribune de la galerie des Offices. Il n'est pas

impossible que le jeune maître ait représenté ici, pendant son séjour à Urbin, une personne de sa famille. Raphaël est désormais maître de son sujet; il domine le modèle, loin de le subir; tout en reproduisant avec une rare précision ses caractères physiques, il sait aussi dégager ses qualités morales et élever l'individu à la hauteur d'un type. Son portrait de la Tribune offre une poésie, une distinction absolument dignes de Léonard. Rien de plus saisissant que l'expression de mélancolie, on pourrait presque dire de nostalgie, de cette femme, jeune encore, qu'un secret chagrin paraît miner : une main appuyée sur une balustrade, l'autre posée sur son avant-bras, elle regarde devant elle, flottant entre une vague rêverie et le souvenir encore très précis de quelque grande infortune.



PORTRAIT DE FEMME
(Musée des Offices.)

Au point de vue de l'exécution, ce portrait, jusqu'ici trop dédaigné, est une merveille. Malgré de nombreuses restaurations, on y reconnaît la main d'un coloriste du premier ordre, qui, pour produire une gamme chaude et vigoureuse, n'a pas besoin de tons éclatants. Le costume, d'une élégance parfaite, malgré sa simplicité, fait ressortir la finesse de la carnation, dont les ombres sont accusées en brun, la distinction des traits, la beauté des mains. La chaîne d'or que la jeune femme porte au cou, les deux bagues qui ornent sa droite, font à leur tour valoir les tons discrets du corsage vert, garni d'un ruban cramoisi, des manches brunes bouffantes, et enfin du tablier blanc, retenu par un cordon rouge. Toutes ces notes forment un accord d'une harmonie, d'une originalité, que Raphaël n'a pas surpassées, même dans ses admirables portraits de la période romaine. Nous ne craignons pas d'affirmer que si, dans les portraits de Doni et de sa femme, on reconnaît un débutant de la plus grande espérance, nous avons affaire ici à un maître accompli, digne rival de Léonard de Vinci.

Le catalogue des Offices dit : « Portrait d'inconnue », et il a raison. On n'a

pu découvrir jusqu'ici le nom de la jeune femme que Raphaël a peinte avec tant d'amour. Livrera-t-elle jamais son secret?

Urbin avait le privilège d'éveiller chez le jeune artiste les sentiments les plus généreux, les idées les plus poétiques. Sous l'influence de Guidobaldo et de son entourage, le doux et timide peintre de Madones nous fait subitement entendre des accents belliqueux : au *Saint Georges armé du sabre*, du musée du Louvre, se rattache le *Saint Georges armé de la lance*, du musée de l'Ermitage; la fougue est la même dans les deux tableaux, qui pourraient bien avoir pris naissance à quelques mois d'intervalle seulement. Cette fois-ci, nous le savons de source certaine, Raphaël travailla par ordre de Guidobaldo. Frappé de la beauté de ses deux premiers tableaux, le *Saint Michel* et le *Saint Georges armé du sabre*, le duc le chargea d'exécuter un autre *Saint Georges* pour le roi d'Angleterre, Henri VII, qui venait de le nommer chevalier de l'ordre de la Jarretière (on sait que cet ordre est placé sous la protection de saint Georges). Le mot *Honi*, inscrit sur la jarretière que le saint porte par-dessus son armure, ne laisse aucun doute sur sa destination. Castiglione, lorsqu'il alla chercher en Angleterre les insignes de l'ordre, emporta avec lui ce présent vraiment royal.

Dans le *Saint Georges* de l'Ermitage, Raphaël s'est inspiré du merveilleux petit bas-relief de Donatello, à Or' San Michele. L'imitation est flagrante : dans les deux ouvrages, nous voyons à droite une jeune fille priant, les mains jointes; dans les deux, le cavalier se distingue par son casque rond et son manteau flottant au vent; le mouvement par lequel il dirige sa lance contre le monstre est également identique. Notons cependant quelques variantes, qui prouvent avec quelle indépendance Raphaël savait s'inspirer des chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs : la jambe gauche du cavalier, qui est pliée chez Donatello, est droite dans le tableau. Le cheval diffère également : chez Donatello, il se cabre; chez Raphaël, il est lancé à fond de train. Enfin, dans le tableau, le monstre est couché sur le dos : dans le bas-relief, il fait face à son adversaire.

Le charmant petit tableau du musée de Chantilly, les *Trois Grâces*, d'un travail si fin, si délicat, mais encore un peu timide, semble avoir également pris naissance à Urbin. L'impression produite sur Raphaël par le marbre de Sienne avait été profonde, et il ne se contenta pas de le fixer dans sa mémoire par un rapide croquis : la beauté de ces trois figures, avec leur modelé si pur et si souple, avec leur groupement si harmonieux, le préoccupa jusqu'au moment où il se crut capable de rivaliser avec le sculpteur grec. Tout en s'inspirant de lui pour l'arrangement général du groupe, il donna aux figures des proportions et une attitude qui lui paraissaient plus en rapport avec les exigences de la peinture. Ses *Grâces* n'ont plus la sévérité du marbre grec; les formes sont plus pleines, les lignes plus mouvementées; des colliers de corail, des pommes d'or, font ressortir la blancheur de la carnation; la pose, enfin, a

quelque chose de plus mou et de plus familier. (On remarque surtout une légère flexion dans les genoux; dans le marbre, au contraire, les trois sœurs redressent fièrement leur taille.) Ce sont des Italiennes du XVIe siècle, et non plus des déesses antiques qui s'offrent à nos yeux dans le tableau. L'arrangement général du groupe est d'ailleurs identique dans les deux compositions : dans le tableau, comme dans le marbre, deux des Grâces font face au spectateur; la troisième, au contraire, celle du milieu, lui tourne le dos et ne montre sa tête que de profil. Toutes trois sont nues, à l'exception de celle de gauche, dont le sein est caché sous un voile léger. Chacune des trois déesses appuie une main sur l'épaule de sa compagne, tandis que de la main restée libre elle tient une pomme d'or.

Malgré les modifications introduites dans l'arrangement des figures, Raphaël, est-il nécessaire de l'ajouter, ne s'est pas élevé à la hauteur de son modèle. Il a pu se convaincre du danger qu'il y avait à transporter dans le domaine de la peinture un motif purement sculptural; chacune de ses figures, prise isolément, offre les qualités les plus séduisantes, et cependant l'ensemble ne nous satisfait pas entièrement. Pour produire un effet vraiment pittoresque, il aurait fallu accorder au paysage, qui est encore vague, une place plus importante, garnir d'arbres ou de bosquets les deux côtés du tableau; bref, placer dans un cadre digne de lui le groupe qui, dans le marbre, se suffit à lui-même, mais qui, dans la peinture, exigerait une autre mise en scène, plus d'accent, plus de décision.

Selon toute vraisemblance, Raphaël profita de son séjour à Urbin pour entreprendre une excursion à Bologne, où l'attirait le désir de faire la connaissance de Francesco Francia. Depuis longtemps la renommée avait répandu partout le nom de l'éminent orfèvre, médailleur et peintre bolonais. Mais Raphaël avait un autre motif encore pour lui rendre visite : le Francia avait servi de maître à un de ses plus chers amis, Timoteo Viti. Une tendre amitié ne tarda pas à unir les deux artistes, malgré la différence de leur âge (Francia comptait alors environ cinquante-cinq ans), et cette amitié dura autant qu'eux-mêmes. Vers 1506, le vieux peintre-orfèvre n'avait plus que peu de secrets à enseigner à son jeune confrère d'Urbin; il avait au contraire tout à apprendre de lui. Aussi le voyons-nous se prendre de la plus vive admiration pour les productions de ce pinceau si souple et si délicat. De nombreux tableaux témoignent des efforts qu'il fit pour l'imiter et pour s'assimiler ses principes.

Dans la seconde moitié de l'année 1506, au plus tard au commencement de l'année 1507, Raphaël est de retour à Florence. Outre les Madones que nous avons étudiées dans le chapitre précédent, nous le voyons exécuter vers cette époque deux œuvres de nature et d'inspiration bien différentes : *Sainte Catherine d'Alexandrie* et la *Mise au tombeau*.

L'amour maternel avait trouvé sa plus haute et sa plus harmonieuse expression dans les Madones peintes par Raphaël, depuis son arrivée à Florence jusqu'à son départ pour Rome. Le maître, tout en empruntant à ses prédécesseurs le



LA VIERGE A L'ŒILLET
(Original perdu.)

cadre même de ses représentations, avait su y introduire une vie, une beauté inconnues avant lui. L'étude de la nature, les inspirations de son cœur aimant, lui avaient permis de renouveler si complètement un sujet qui paraissait épuisé.

Dans les peintures où il entreprend de célébrer les témoins et les confesseurs du christianisme, les martyrs de la primitive Église, Raphaël montre autant d'originalité. Renonçant à rendre l'inaltérable majesté des mosaïstes des pre-

miers siècles, la douce résignation des peintres gothiques, la force d'expression des réalistes florentins, il s'attache à représenter la joie du sacrifice, la puissance



SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE
(Londres, « National Gallery ».)

de la conviction, l'élan vers la Divinité, et il le fait avec une énergie, une éloquence, vraiment incomparables. Ici d'ailleurs, comme dans ses Madones de la période florentine, il entend garder une entière indépendance : sa conscience se révolterait à l'idée de sacrifier son art à des exigences confessionnelles. Jamais

il ne lui viendrait à l'idée, pour agir plus fortement sur l'esprit de la foule, de retracer les souffrances physiques de ses héros, de représenter saint Pierre mis en croix, saint Laurent se tordant sur le gril.

*Sainte Catherine d'Alexandrie* (à la « National Gallery » de Londres) est la première en date de ces admirables figures qui forment une phalange à part dans l'œuvre du maître. Elle précède et annonce les *Trois Vertus* de la *Mise au tombeau*, la *Sainte Marguerite*, la *Sainte Cécile* et tant d'autres. Le corps rejeté en arrière par un mouvement passionné; les regards tournés vers le ciel; la main droite, d'un dessin irréprochable, posée sur sa poitrine, comme pour protester de son dévouement; le bras gauche appuyé sur la roue, comme pour rappeler ses souffrances, elle est éternellement prête à recommencer son martyre.

L'exécution est pure et légère, la couleur si transparente, que l'on peut voir les contours et les hachures dessinés à la plume sur le panneau préparé à la craie. La tonalité générale, comme dans la *Mise au tombeau*, se distingue par sa froideur. On remarquera, entre autres, la note grise du paysage. — Le Louvre possède le carton original, qui le cède à peine en beauté à la peinture.

La *Mise au tombeau* (galerie Borghèse, à Rome) remonte, quant à ses origines du moins, au séjour de Raphaël à Pérouse. Mais ce lien est le seul qui rattache le tableau à l'Ombrie. Libre à ce cœur sensible et reconnaissant d'accorder parfois un souvenir à l'École naïve dont il avait si longtemps suivi la bannière : comme artiste, Raphaël ne devait et ne pouvait plus regarder en arrière.

La *Mise au tombeau* fut commandée par une dame appartenant à la fameuse famille des Baglioni. Ce n'était pas seulement la piété qui poussa donna Atalante Baglioni à choisir ce sujet, c'étaient aussi des souvenirs personnels, de cruels et poignants souvenirs. Peu d'années auparavant, un drame plus odieux, plus sanglant que tous ceux qui l'avaient précédé, avait frappé de stupeur la ville entière. Profitant des fêtes célébrées à l'occasion d'un mariage, Griffone, le fils d'Atalante, avait surpris, avec plusieurs de ses parents, les membres de la famille appartenant à la faction opposée, et les avait lâchement massacrés. Puis, lorsque les amis des victimes redevinrent maîtres de la ville, Griffone à son tour tomba sous les coups de son cousin Gian Paolo. Sa mère, alors encore jeune et belle, s'était enfuie la veille, emmenant avec elle sa bru et lançant des imprécations contre le meurtrier, dans lequel elle refusait de reconnaître un fils. En apprenant la nouvelle catastrophe, elle accourt avec la femme de Griffone et trouve son fils mourant. Tous se retirent à l'approche des deux femmes : Atalante se précipite sur le mourant, le conjure de pardonner à ses assassins, et, lorsqu'il a cédé à ses prières, lui donne sa bénédiction. Griffone ne tarda pas à expirer, et la foule se rangea respectueusement pour livrer passage aux deux femmes, lorsqu'elles traversèrent la place dans leurs vêtements souillés de sang.

En commandant la *Mise au tombeau*, Atalante voulait éterniser le souvenir de

sa douleur, en même temps qu'elle espérait trouver des consolations dans le spectacle de la douleur d'une autre mère.

Jamais encore Raphaël n'avait préparé la composition avec un soin pareil : d'innombrables études témoignent de ses efforts. L'artiste hésita même longtemps sur le choix du sujet : il voulut d'abord représenter la *Déposition de croix* et s'arrêta, plus tard seulement, à la scène qui lui fait suite, la *Mise au tombeau.* L'histoire de ces tâtonnements est des plus curieuses pour la connaissance des procédés de travail de Raphaël; aussi allons-nous essayer de retracer les principales phases de la genèse du tableau.

Un chef-d'œuvre du Pérugin, la *Mise au tombeau* (peinte en 1495, au palais Pitti, gravée p. 21), s'imposait à l'attention de Raphaël, lorsqu'il commença la première série de ses études. A tous égards, cette belle page méritait son admiration. Le groupement, quoiqu'il ne soit pas encore exempt d'une certaine timidité, est vivant et mouvementé; les attitudes, les gestes, l'expression, sont d'une éloquence qui n'a pas été surpassée. Le corps du supplicié, posé sur un rocher recouvert d'un linceul, occupe le centre de la composition. Joseph d'Arimathie, agenouillé derrière lui, le soutient, et sainte Marie-Madeleine lui redresse la tête, tandis qu'un disciple, agenouillé du côté opposé, saisit le bout du linceul dans lequel a été apporté le précieux fardeau. Marie s'approche de son fils, saisit son bras et le contemple avec une tendresse, une douceur ineffables. Autour d'elle, les disciples, les amis de Jésus, s'abandonnent sans contrainte aux sentiments qui les dominent. Une femme s'agenouille auprès du cadavre avec les marques de la vénération la plus profonde; une autre sanglote; une troisième, en apercevant les ravages faits par la mort, lève les bras avec stupeur. A droite, un apôtre, la tête appuyée sur une main, contemple son maître, comme pour lui dire un dernier adieu; il fait face à saint Jean, qui regarde au contraire fixement devant lui, et se tord les mains, perdu dans son désespoir. Deux autres spectateurs contemplent avec une pitié profonde les clous sanglants retirés des blessures du divin supplicié.

Malgré la diversité de ces sentiments, l'œuvre du Pérugin offre une unité parfaite; il s'en dégage une plainte douce, résignée, qui touche peut-être plus encore que les accents de désespoir, les cris déchirants, qui éclatent dans les œuvres de ses prédécesseurs.

Un dessin de l'Université d'Oxford nous prouve que Raphaël avait sous les yeux la composition de son maître lorsqu'il mit la première main au tableau commandé par Atalante Baglioni. Le cadavre du Christ repose sur les genoux de sa mère et de Marie-Madeleine; à gauche, trois femmes soutenant ou consolant la Vierge éplorée; à droite, un groupe composé de Joseph d'Arimathie, de saint Jean et de deux autres disciples. Un second dessin de la même collection contient des études d'après nature pour le corps du Christ et pour quatre disciples, tous représentés sans vêtements. Enfin, un admirable dessin du Louvre contient une étude tellement parfaite pour le groupe central,

que l'artiste semblait n'avoir plus qu'à transporter sa composition sur le panneau.

Mais tout à coup un revirement se produit chez Raphaël : il abandonne l'idée de la *Déposition de croix* et entreprend de représenter la *Mise au tombeau*. Cette fois, c'est le chef de l'École de Mantoue, Mantègne, et non plus celui de l'École ombrienne qu'il prend pour guide. Nous l'avons vu copier, longtemps auparavant, dans le *Livre d'esquisses* de Venise, une estampe du peintre-graveur padouan, représentant précisément le même sujet. Il se rappela l'admiration que lui a causée cette page magistrale, d'un pathétique si puissant, et résolut de la prendre pour base de la composition nouvelle.

Dans les études pour la *Déposition de croix*, le Christ repose sur les genoux de sa mère; réunis autour de lui, ses disciples, ses amis, s'abandonnent sans contrainte à leur douleur. Dans la *Mise au tombeau*, la scène est plus mouvementée, plus compliquée : tandis que les uns donnent un libre cours à leurs sentiments, les autres sont occupés à transporter le cadavre dans le caveau qui a été préparé pour le recevoir. Le spectacle de l'effort physique remplacera donc en partie celui de la souffrance morale; nous devons même ajouter qu'il le reléguera au second plan.

Si Raphaël, que nous avons vu jusqu'ici uniquement préoccupé de rendre fidèlement la nature ou d'exprimer des sentiments poétiques, a tout à coup cédé au désir de montrer sa connaissance du corps humain, de résoudre les problèmes d'anatomie les plus compliqués, il est certain qu'il l'a fait entraîné par une influence étrangère, et non par suite d'une conviction intime. Cette influence, il n'est pas permis d'en douter, c'est celle de Michel-Ange. Le jeune Urbinate ne pouvait détacher ses pensées de ce merveilleux carton de la *Guerre de Pise*, où le peintre-sculpteur florentin avait accumulé toutes les difficultés imaginables, comme pour en triompher avec plus d'éclat. Il voulut, lui aussi, s'essayer dans les tours de force, qui, hélas! l'emportèrent bientôt, aux yeux des artistes et du public, sur le culte de la nature, sur la poésie, sur la beauté. Un autre chef-d'œuvre de Michel-Ange, la statue du *David*, semble aussi l'avoir préoccupé : on montre, au « British Museum », un dessin à la plume attribué avec beaucoup de vraisemblance à Raphaël et représentant, avec une recherche évidente de la musculature, le colosse de la place de la Seigneurie.

Latente, peut-être même inconsciente jusque vers 1507, l'influence de ce génie puissant et absorbant entre tous éclata pour la première fois chez le Sanzio dans les études préparatoires de la *Mise au tombeau*. Auparavant, tout nous autorise à l'affirmer, il n'avait jamais disséqué; la structure intime du corps humain ne lui était connue que par les dessins de Pollajuolo, de Léonard de Vinci, peut-être aussi de Frà Bartolommeo.

Un dessin d'Oxford nous montre Raphaël dessinant, d'après le nu, trois des porteurs du cadavre du Christ; il cherche à approfondir les lois du mouvement et s'attache à faire ressortir le jeu des muscles. Dans un autre dessin de la même collection, représentant le corps du Christ jusqu'aux genoux, et le bas du corps

de l'un des porteurs, il poursuit les mêmes problèmes. Enfin, dans un dessin du « British Museum », il pousse la passion pour ses études nouvelles jusqu'à copier un squelette placé dans l'attitude qu'il se propose de donner à la Vierge. Or, c'est là précisément la méthode employée par le Buonarroti : « Avoit-il à faire une figure, il commençoit par en établir la carcasse, c'est-à-dire qu'il en dessinoit le squelette, et que, quand il étoit assuré de la situation que les mouvements



ÉTUDE POUR LA MISE AU TOMBEAU
(Université d'Oxford.)

de la figure faisoient prendre aux os principaux, alors il commençoit à les revêtir de leurs muscles, et puis ensuite il couvroit ces muscles de chair (Mariette). »

« Raphaël, nous raconte un biographe, ne parvint qu'au prix d'efforts considérables à comprendre la beauté des nus et à triompher des difficultés des raccourcis en étudiant les cartons dessinés par Michel-Ange pour la salle du Conseil, à Florence.... Lorsqu'il voulut changer et améliorer son style, il ne s'était jamais livré à l'étude approfondie du nu. Jusqu'alors il s'était borné à dessiner d'après nature dans la manière du Pérugin, son maître, en y ajoutant toutefois cette expression gracieuse qui, chez lui, semble un don de la nature.

Il s'attacha donc à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, et à étudier tous les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain. En outre, il examina avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, et les réseaux formés par les veines. Il réunit ainsi toutes les connaissances qui constituent un grand peintre. » — Le jeune maître crut ne pouvoir assez hautement proclamer son admiration pour le virtuose incontesté de l'anatomie artistique : dans le Christ de la *Mise au tombeau*, il s'est visiblement inspiré du Christ sculpté par Michel-Ange pour la basilique de Saint-Pierre de Rome.

L'influence de Michel-Ange ne se borne pas aux recherches anatomiques : le beau dessin connu sous le nom de la *Mort d'Adonis*, à l'Université d'Oxford, montre des figures fières et élancées, incontestablement inspirées de celles du Buonarroti. Ailleurs, Raphaël a pris à son émule jusqu'à son trait ferme, rude, parfois presque brutal. L'expression de la force l'emporte sur celle de la grâce.

Lorsque la *Mise au tombeau* fut achevée, en 1507, on put y reconnaître une triple influence : d'abord celle de Mantegna, à qui Raphaël emprunta le cadre de la composition ; en second lieu, celle de Michel-Ange ; enfin celle du Pérugin, dont la *Descente de croix* servit de modèle pour le groupe formé par la Vierge et ses compagnes.

La critique a le devoir de signaler ces imitations, mais elle a aussi celui de proclamer les qualités vraiment transcendantes de la *Mise au tombeau*. Les contemporains ne s'y trompèrent pas. L'impression produite sur eux par cette grande page fut vive et profonde. Pour la première fois la douleur parlait un langage si pur, si savamment rythmé. Le maître avait su tenir un juste milieu entre l'emportement propre à Donatello, à Mantègne, à Signorelli, et la noblesse élégiaque du Pérugin. On n'était pas moins frappé de la science du dessin, qui éclatait dans le corps du Christ, dans ceux des deux porteurs. Un critique célèbre s'est fait, un demi-siècle plus tard, l'interprète de l'admiration excitée par le retable d'Atalante Baglioni, et son appréciation a presque la valeur d'un document contemporain : « Cette divine peinture, dit Vasari, représente le Christ mis au tombeau ; le cadavre est exécuté avec le plus grand amour, et le tableau a encore tant de fraîcheur, qu'on le croirait récemment achevé. Raphaël s'y est pénétré de la douleur des parents qui se séparent d'un mort qui leur est cher, et qui emporte avec lui l'honneur, la vertu, la fortune de toute une famille. La Vierge est évanouie ; les autres femmes pleurent : rien de plus touchant que l'expression de leur visage. On remarquera surtout saint Jean, qui croise les mains et baisse la tête par un geste capable de fléchir le cœur le plus dur. En vérité, celui qui considère le soin scrupuleux, l'amour, l'art et la grâce avec lesquels cette œuvre a été exécutée, a raison de s'étonner ; elle remplit d'admiration quiconque la regarde, tant les figures ont d'expression, les draperies de beauté ; tant, enfin, est grande la perfection qui règne dans toutes les parties de la composition. »

Reconnaissons que, malgré des beautés du premier ordre, la *Mise au tombeau* touche moins que d'autres compositions du maître. Il ne pouvait guère en être autrement : l'enfantement avait été trop laborieux. En outre, Raphaël ne possédait pas encore, à cette époque, la science du coloris qu'il devait acquérir plus tard. Enfin, et nous ne saurions assez insister sur ce point, des sujets tels que les scènes de la Passion étaient trop opposés aux aspirations intimes de l'artiste, pour qu'il pût les traiter avec un entier succès. Cela est si vrai, que pendant longtemps il ne revint plus à ce thème.

La prédelle de la *Mise au tombeau* (Pinacothèque du Vatican) est conçue dans un esprit bien différent. Raphaël n'a pas créé de figures plus nobles, plus idéales, que les trois Vertus théologales peintes en grisaille, et escortées chacune de deux anges ou génies, la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*. Parmi les anges, on remarquera surtout ceux qui sont placés aux côtés de la *Charité*, avec leurs petites chemises courtes, nouées à la ceinture, leurs ailes naissantes : on ne saurait imaginer un motif plus frais, plus charmant.

Vers la fin de l'année 1507, Raphaël entreprit un nouveau voyage, le dernier, dans sa ville natale. Il ne devait plus la revoir. Mais il ne cessa de rester en communauté de pensées et de sentiments avec ses chers compatriotes.

La *Mise au tombeau* achevée, Raphaël revint promptement à ses sujets de prédilection : les Madones. Nous avons donné plus haut la description de celles qu'il peignit en 1507 et en 1508. Les étrangers surtout recherchaient ces délicieux tableaux de chevalet : nous le savons par une lettre de Raphaël, qui nous le montre joyeux, confiant, mais ne se doutant pas encore des hautes destinées qui lui étaient réservées, de la distinction suprême qui l'attendait à quelques semaines de là. Nous aurons trop rarement l'occasion d'étudier le style épistolaire de Raphaël pour ne pas lui céder ici la parole. Voici ce que le jeune maître écrivait à son oncle Simon, d'Urbin, sous la date du 21 avril 1508 :

« Cher à l'égal d'un père, j'ai reçu votre lettre, par laquelle j'ai appris la mort de notre illustre seigneur le Duc; que Dieu ait pitié de son âme. Vraiment, je n'ai pu lire votre lettre sans répandre des larmes. Mais *transeat*; il n'y a rien à changer. Il faut nous armer de résignation et nous soumettre à la volonté de Dieu. L'autre jour, j'ai écrit à mon oncle le prêtre (dom Bartolommeo) pour le prier de m'envoyer le petit tableau qui servait de couvercle à la *Madone de la Préfétesse*. Mais il ne me l'a pas fait tenir. Je vous prie donc de le lui rappeler, afin qu'il me l'envoie à la première occasion, et que je puisse ainsi contenter la dame. Vous savez, en effet, qu'actuellement on peut avoir besoin d'elle et des siens. Je vous prie également, très cher oncle, de dire au prêtre (dom Bartolommeo) et à (ma tante) Santa, que si le Florentin Taddeo Taddei, dont nous avons souvent parlé ensemble, vient chez vous, ils lui fassent honneur, sans regarder à la dépense. Vous aussi, par amour pour moi, vous voudrez bien le combler de prévenances, car, certes, je lui ai autant

d'obligations qu'à n'importe qui. Je n'ai point fixé de prix pour le tableau, et, si c'est possible, je n'en fixerai point, car il sera plus avantageux pour moi qu'on en fasse l'évaluation. C'est pourquoi je ne vous ai pas écrit une chose que j'ignorais; aujourd'hui même, je suis dans l'impossibilité de vous renseigner à cet égard. D'après ce que m'a dit le propriétaire de ce tableau, il me

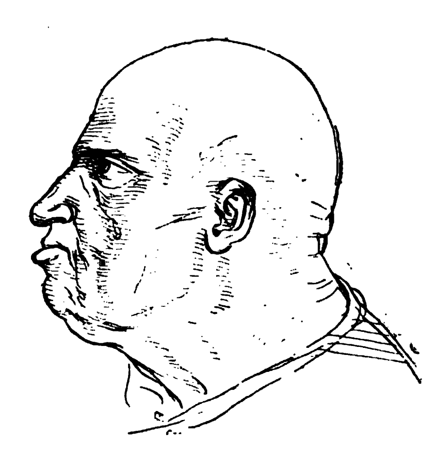


LA MISE AU TOMBEAU
(Galerie Borghèse.)

donnera pour environ 300 ducats d'or de commandes, soit pour ici, soit pour la France. Après les fêtes, je vous ferai peut-être connaître le prix du tableau dont j'ai déjà fait le carton, et après Pâques nous nous occuperons de l'exécution. J'aimerais beaucoup, si c'était possible, obtenir une lettre de recommandation du seigneur Préfet pour le gonfalonier de Florence. Il y a peu de jours, j'ai écrit à l'oncle et à Jacques de Rome, pour les prier de me la procurer. Elle me serait fort utile à cause d'une certaine salle de travail, dont Sa Seigneurie peut disposer à son gré. Je vous prie, si c'est possible, de m'envoyer

cette lettre. Je crois que, si on la demande au Préfet de ma part, il ne refusera pas de la faire faire. Recommandez-moi instamment à lui, comme son ancien serviteur et familier. Rien d'autre (pour le moment). Recommandez-moi aussi à maître... (*en blanc*) et à Rodolphe et à tous les autres. XXI avril MDVIII. Votre RAPHAEL, peintre à Florence. »

Au moment où Raphaël part pour Rome, au moment où un monde nouveau s'ouvre à lui, jetons un regard sur cette première période, si bien remplie. En 1508, l'artiste ne compte que vingt-cinq ans, et déjà il a peuplé de ses chefs-d'œuvre l'Ombrie, la Toscane, le duché d'Urbin et l'Émilie. Une soixantaine de tableaux, une fresque monumentale, d'innombrables dessins, témoignent de son inépuisable fécondité. Partout où il a passé, il a montré, vis-à-vis des Écoles existantes, une docilité extraordinaire, une facilité d'assimilation sans pareille, sauf à devenir, après une courte initiation, l'émule de ses maîtres de la veille. Le Pérugin et ses élèves, Pinturicchio, Timoteo Viti, Francia, n'ont pas tardé à s'incliner devant ce génie supérieur. Frà Bartolommeo est fier de pouvoir lui donner quelques conseils. Les municipalités, les couvents, les amateurs, de Pérouse, de Città di Castello, ou de Florence, lui prodiguent leurs encouragements; le duc d'Urbin s'honore d'être son protecteur. Compositions religieuses, portraits, scènes mythologiques, allégories, il n'est guère de sujet que le jeune maître n'ait abordé avec un égal succès. Par lui, l'École ombrienne non moins que l'École florentine ont reçu leur consécration suprême. Et cependant, malgré tant de gages certains, malgré tant de triomphes, faits pour réchauffer les cœurs les plus froids, Raphaël promet encore davantage : la vue de Rome va lui révéler, ainsi qu'à l'univers, les trésors cachés qui n'attendent, pour briller de tout leur éclat, qu'une étincelle du feu sacré.



TÊTE DE VIEILLARD
(Académie de Venise.)



L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE
(Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.)

# CHAPITRE IX

Raphaël à Rome. — La Ville éternelle au commencement du XVIe siècle. — Jules II et la Cour pontificale : prélats, humanistes, grands seigneurs et banquiers. — Le Monde des artistes.

Au mois d'avril 1508, Raphaël se trouve encore à Florence. Au mois de septembre de la même année, au plus tard, il est fixé à Rome, où il semble être entré tout aussitôt au service du pape. La part que Jules II lui réservait n'était certes pas la moins brillante : à Bramante, la réédification de Saint-Pierre; à Michel-Ange, le mausolée papal et le plafond de la Sixtine; à Raphaël, la décoration du palais apostolique.

Deux fois capitale du monde, siège de deux civilisations qui ont tour à tour fait loi d'un bout à l'autre de l'univers, Rome, malgré de cruelles mutilations, était alors la plus belle des villes. L'antiquité et le moyen âge y brillaient d'un égal éclat, tandis que, répandant partout la vie et la lumière, la Renaissance édifiait un monde nouveau à côté de l'ancien. De loin déjà, un paysage aux grandes lignes, harmonieusement pondérées, préparait le voyageur à la contemplation de la cité par excellence, de l' « Urbs », comme disaient les classiques, de l' « aurea Roma », comme l'appelait le moyen âge dans sa naïve admiration. Si les environs de Florence offraient l'image la plus parfaite de la grâce, ici, dans ces vastes plaines coupées par de gigantesques contreforts et encadrées par les sombres masses du monte Gennaro, du monte Cavo, du Soracte, les seules impressions qui se fissent jour étaient la sévérité et la noblesse. Et cependant, quelque imposante que fût l'œuvre de la nature, celle des hommes rivalisait avec elle : les immenses lignes des aqueducs, la splendide rangée de tombeaux

de la voie Appienne, se détachaient fièrement sur un paysage fait pour abriter le peuple-roi.

Quel spectacle éblouissant s'offrait au voyageur, quand, après avoir franchi l'enceinte protégée par des centaines de tours, il touchait au sol sacré et apercevait devant lui, dans son infinie variété et son infinie splendeur, la ville aux sept collines, avec les ruines colossales des monuments antiques, les amoncellements de palais crénelés, de coupoles annonçant celles de Michel-Ange, de clochers de briques soutenus par d'élégantes colonnettes de marbre à travers lesquelles brillait le beau ciel romain si pur et si profond! Autant de rues, autant de décors nouveaux. Sur ce sol mouvementé, le point de vue se déplaçait d'instant en instant, et le paysage formait à chaque pas des combinaisons différentes, comme dans un immense kaléidoscope. Est-il au monde un panorama comparable à celui que l'on découvrait du haut du Pincio, lorsque, tournant le dos aux jardins dont la « Collis hortorum » a tiré son nom, on avait devant soi la ville basse, avec le Tibre aux eaux bourbeuses; la « Tor di Nona », aujourd'hui détruite; le fort Saint-Ange hérissé de bastions; le Vatican; Saint-Pierre en construction; le « Monte Mario » et la porte du Peuple; le Janicule; la façade de l'Ara Cœli, alors resplendissante de mosaïques; le Capitole avec son gigantesque beffroi; puis les deux colonnes triomphales, dont aucune pieuse supercherie n'avait encore essayé de changer la signification; la « Torre Milizia »; les Thermes de Constantin, depuis rasés au niveau du sol, et tant d'autres merveilles! Descendait-il dans le Champ de Mars, le voyageur se trouvait au milieu de rues étroites, populeuses, bruyantes, où se pressaient des citoyens de toutes les parties de l'univers. Gravissait-il le Cœlius ou l'Aventin, il rencontrait la solitude la plus profonde, la ville des morts avec ses ruines tantôt envahies par les herbes, tantôt se détachant sur des bosquets de rosiers, d'orangers, de lauriers, une nature riche et luxuriante se développant à côté des reliques du passé.

Si, aujourd'hui encore, ces souvenirs d'un autre âge exercent une si puissante attraction, nous ne dirons pas seulement sur tout admirateur de l'antiquité, mais sur tout être pensant, sur tout homme digne de ce nom, combien cette impression ne dut-elle pas être plus profonde au début du XVI^e^ siècle, alors que l'enthousiasme pour les Grecs et les Romains était arrivé à son apogée, et que d'innombrables monuments, depuis détruits, lui fournissaient un inépuisable aliment! Partout d'incomparables chefs-d'œuvre rappelaient les glorieux noms d'Auguste, d'Agrippa, de Titus, de Trajan, de Marc-Aurèle, de Dioclétien. Ici, des obélisques rapportés du fond de l'Égypte, des arcs de triomphe, des trophées de toute sorte, retraçaient les exploits des conquérants du monde; ailleurs, des aqueducs, des châteaux d'eau, des thermes, témoignaient de l'esprit de bienfaisance, de la sage administration de ces grands empereurs païens, trop rabaissés par le christianisme. La piété des anciens maîtres du monde avait trouvé son expression dans des temples plus somptueux et plus vastes, sinon plus beaux, que ceux de la Grèce. Leurs instincts de plaisir éclataient dans les

cirques ou dans ces amphithéâtres, dont l'immensité nous remplit aujourd'hui encore de stupéfaction. On ne nous accusera pas de témérité, si nous supposons qu'une des premières visites du jeune maître urbinate fut pour le Forum, résumé des grandeurs de Rome, prodigieuse accumulation de merveilles. Quel spectacle peut rivaliser avec celui qui s'offre à nous du haut de la « Via Sacra », lorsque le regard parcourt successivement l'arc de Constantin et le Colisée, la basilique de la Paix, l'arc de Titus et les palais des Césars, le temple de Faustine, les temples et les basiliques du Forum, et au fond, dominant le tableau, la gigantesque masse du Capitole, avec ses impérissables souvenirs!

Raphaël s'ignorait jusqu'alors : la vue des chefs-d'œuvre dus à de si nobles esprits, à une si haute civilisation, lui révéla ce qu'il était capable de faire; ses forces décuplèrent, il sentit la volonté et le pouvoir de rivaliser avec ses glorieux prédécesseurs.

Combien fut différente l'impression que le plus cher des amis de l'artiste, Balthazar Castiglione, éprouva en face de ces merveilles! Ce qui le frappa, ce fut le contraste entre la splendeur d'autrefois et l'état pitoyable auquel étaient réduits tant de monuments augustes. Il ne put retenir ses larmes devant les ruines accumulées par la barbarie des envahisseurs, par l'indifférence des Romains, et traduisit ses sentiments dans ce sonnet, un des plus beaux dont la langue italienne puisse s'enorgueillir :

« Superbes collines, et vous ruines sacrées, qui seules gardez encore le nom de Rome, hélas! quels tristes restes n'offrez-vous pas de tant d'esprits rares et sublimes!

« Colosses, arcs, théâtres, œuvres divines, pompes des triomphes, glorieuses et riantes, vous êtes convertis en un peu de cendre, et le vulgaire finit par rattacher à vous des fables ridicules.

« Ainsi, bien que pour un temps les ouvrages les plus fameux résistent au temps, celui-ci, envieux, vient à pas lents détruire et les œuvres et les hommes.

« Je vivrai donc sans murmurer au milieu de mon martyre : puisque le temps met fin à tout ce qui est sur terre, il mettra peut-être fin aussi à mon tourment. »

Cette fois, le rêveur, le poète, fut le diplomate, non le peintre. En d'autres temps, Raphaël aurait pu se laisser aller, lui aussi, à la rêverie, à la mélancolie; car si Rome a le don d'élever et d'inspirer, elle a aussi celui de provoquer le découragement (combien d'artistes ne se sont pas sentis paralysés devant cette accumulation de chefs-d'œuvre, qui semblent ne pas laisser de place pour les créations nouvelles!). Heureusement pour le jeune étranger, des devoirs impérieux le préservaient d'un pareil danger. Entré au service d'un souverain passionné, ardent, implacable, aux yeux duquel la célérité était la première des vertus, il lui fallut produire, produire sans trêve ni répit. Mais, s'il dut étouffer en lui tous les sentiments qui auraient pu le détourner de l'accomplissement de

sa tâche, il fit, par contre, serment de vouer tous ses loisirs à l'étude d'un art dont la grandeur lui donnait le vertige. Son admiration ne fit que croître avec les années ; après avoir étudié l'antiquité en artiste, il l'étudia en archéologue, et conçut le splendide projet de la restauration de la Rome impériale.



PORTRAIT DE JULES II
(Musée des Offices.)

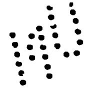
La place que l'antiquité tient dans les préoccupations de Raphaël est trop grande pour que nous puissions examiner ici ce grave et intéressant problème ; aussi lui consacrerons-nous un chapitre spécial, dans lequel nous rechercherons tout ce que Raphaël, comme peintre et comme architecte, a dû à l'art des anciens.

Pour ne venir qu'au second rang, après Rome antique, Rome chrétienne n'en était pas moins riche en souvenirs glorieux, en monuments d'un luxe éblouissant. Cinquante basiliques offraient aux regards des fidèles leurs superbes rangées de colonnes monolithes, leurs précieuses incrustations de marbre et d'émail, leurs tabernacles resplendissants d'or. Elles les entretenaient tour à tour de la victoire de Constantin, des exploits de Charlemagne, dont l'image brillait au fond de plus d'une abside, des luttes de l'Église et de l'Empire. Crescentius, les Othon, Robert Guiscard, Arnaud de Brescia, Frédéric Barberousse, Charles d'Anjou, Cola di Rienzo, tribuns ou réformateurs, aventuriers ou souverains, avaient passé par là, signalant leur passage par de riches fondations, par des dévastations horribles ou par des projets grandioses qui, pour n'avoir pas été réalisés, n'en restaient pas moins vivants dans la mémoire du peuple. Une série de monuments hors ligne proclamait la magnificence des souverains pontifes, depuis les portes de bronze de Saint-Paul hors les murs, commandées à Constantinople par Hildebrand, le futur Grégoire VII; depuis la fresque de Giotto retraçant les pompes du jubilé célébré en 1300 par Boniface VIII, jusqu'aux splendides créations des papes du XV[e] siècle. On peut dire que l'histoire du moyen âge était écrite là en traits ineffaçables, non pas seulement l'histoire romaine, l'histoire locale, mais l'histoire même du monde chrétien.

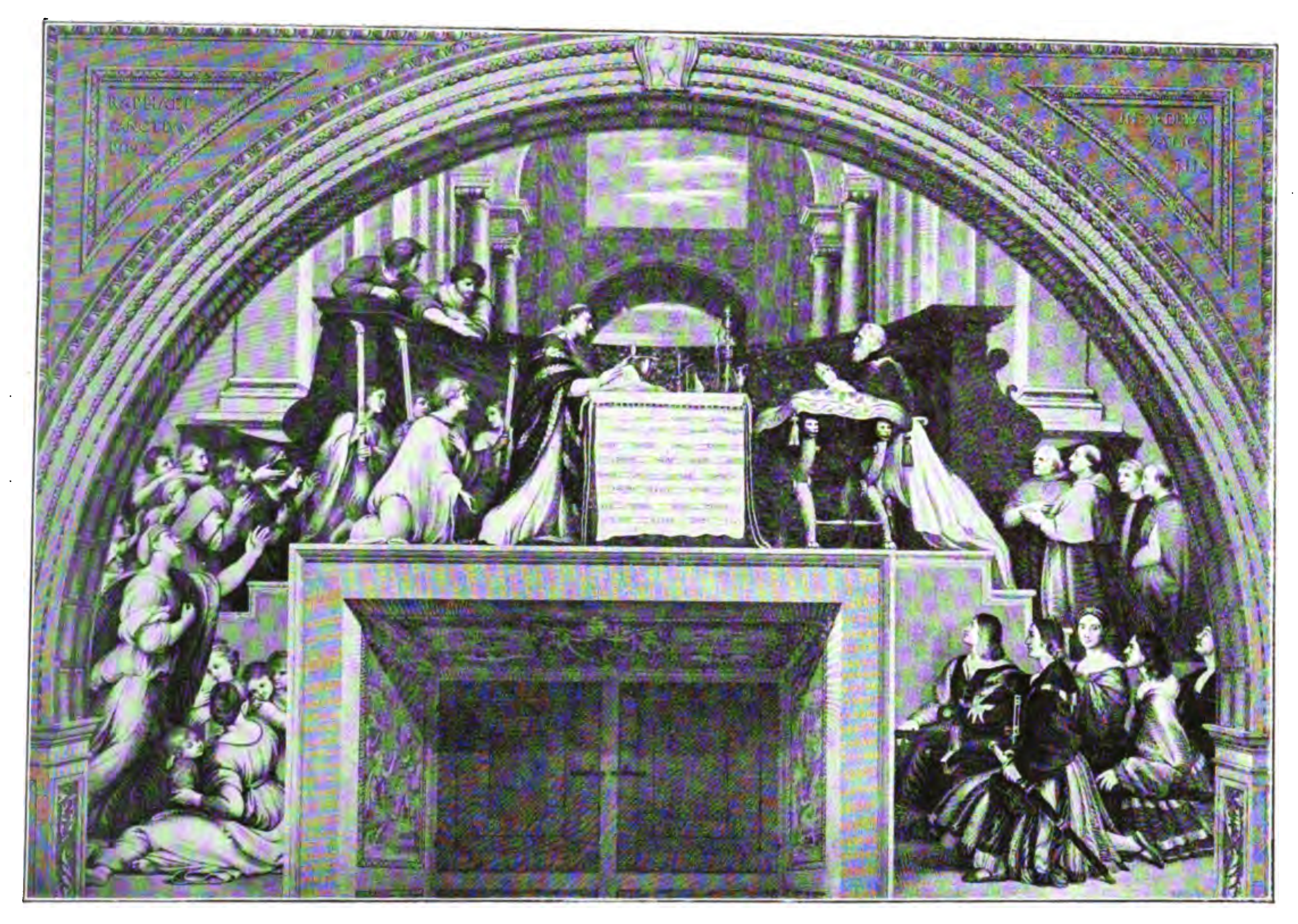
Raphaël étudia certainement les mosaïques des sanctuaires chrétiens, ces pages éblouissantes, encore tout empreintes de la grandeur classique. Les unes, comme celles de Sainte-Constance, pouvaient lui fournir les modèles d'ornementation les plus délicats : Psychés et Éros, enfants vendangeurs, oiseaux, fleurs, vases, traités avec la plus entière intelligence des effets décoratifs. D'autres, notamment celles de Sainte-Pudentienne, devaient le familiariser avec la belle ordonnance des peintures antiques. En ce qui concerne ces dernières, tout tend à prouver que Raphaël a connu l'œuvre du mosaïste du IV[e] siècle. « Regardez bien, a dit un critique, dans la *Vision d'Ézéchiel*, les figures symboliques des quatre évangélistes, et notamment ce taureau fantastique, d'une forme et d'un caractère si archaïques et si grandioses, n'est-ce pas le même, quoique dix fois plus grand, le même, à peu de chose près, qui est là devant vous, sur cette muraille, et ne faudrait-il pas un singulier hasard pour qu'un type aussi original, aussi particulier, eût été inventé deux fois ? »

Sur le conseil de Raphaël, ses élèves étudièrent également les monuments de la primitive Église. Ils y trouvèrent plus d'un enseignement utile, plus d'un motif pittoresque. Nous pouvons, entre autres, signaler les rinceaux que son disciple, Jean d'Udine, emprunta aux mosaïques de Sainte-Marie Majeure, restaurées au XIII[e] siècle, ou refaites d'après un modèle ancien. Dans les fresques des Loges, ce décorateur si ingénieux copia non seulement l'élégant feuillage et les gracieux enroulements qui ornent l'abside, mais encore les oiseaux, les écureuils, les souris, qui folâtrent au milieu des fleurs.

Raphaël se pénétra si bien des avantages de la mosaïque, vraie peinture pour







LE PORTRAIT DE JULES II DANS LA MESSE DE BOLSÈNE
(Chambres du Vatican.)

l'éternité, que, dans les « Stances », il fit disposer en forme d'incrustation le fond des fresques des plafonds. Plus tard, dans la chapelle de Sainte-Marie du Peuple, il eut même la satisfaction de voir interpréter ses compositions par un habile mosaïste vénitien.

Les créations des époques postérieures le cédaient à peine en nombre et en importance à celles de l'antiquité chrétienne. Tous les styles et toutes les écoles étaient représentés par des monuments du premier ordre. Le Vatican formait à lui seul le résumé le plus complet de l'histoire des arts depuis la chute de l'empire romain. Au triple point de vue de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, il n'y avait point de musée aussi riche au monde. Les maîtres les plus éminents en l'art de bâtir avaient tour à tour dirigé la construction de cette immense agglomération d'édifices. Les sculpteurs qui s'y étaient succédé formaient une légion, depuis l'auteur des bas-reliefs du sarcophage de Junius Bassus, jusqu'à Michel-Ange. La peinture y était peut-être représentée plus brillamment encore. Le palais apostolique resplendissait des fresques dont Frà Angelico avait orné la chapelle de Saint-Laurent et de Saint-Étienne; celles de Melozzo da Forli brillaient dans la bibliothèque; celles de Mantegna, dans le Belvédère. Puis, venaient les compositions des « Stances », exécutées sous Nicolas V et Jules II. L'étage inférieur, l'appartement Borgia, s'honorait des fresques de Pinturicchio. La chapelle Sixtine à elle seule réunissait les plus belles productions de l'École florentine et de l'École ombrienne. Ses fresques parurent inimitables jusqu'au moment où Michel-Ange peignit son fameux plafond. Malgré ce redoutable voisinage, plus d'un regard s'arrête aujourd'hui encore avec sympathie sur ces compositions si calmes, si recueillies, pleines d'une distinction si grande. Les *Sibylles* et les *Prophètes* peuvent les éclipser, ils ne les feront pas oublier.

A Saint-Pierre, l'attention était surtout absorbée par les mosaïques et par les verrières. Dès « l'atrium », la « Navicella » de Giotto s'imposait au regard et forçait l'admiration. La basilique entière brillait comme un vaste écrin; les pèlerins étaient éblouis par le scintillement de ces immenses surfaces incrustées d'émaux, dont l'éclat rivalisait avec celui des pierres précieuses. On ne voyait que saphirs, rubis, émeraudes, lames d'or. La chapelle du pape Jean VII, le tombeau de l'empereur Othon II, l'abside d'Innocent III, excitaient surtout l'admiration par le fini et la richesse de leurs incrustations. Les tons sévères des monuments de bronze ou de marbre accumulés dans la basilique, depuis la statue de saint Pierre jusqu'aux mausolées du XV$^{e}$ siècle, étaient bien faits pour en rehausser encore l'éclat. L'ardeur de Jules II et de Bramante ne devait pas tarder, hélas! à détruire un ensemble unique au monde.

Parlerons-nous des trésors accumulés dans les autres monuments romains? A chaque pas, se rencontraient des peintures signées des noms les plus illustres. La plupart de ces maîtres étaient pour le Sanzio des figures de connaissance. Mais

désormais ses pensées étaient ailleurs, et s'il a regardé leurs ouvrages, ce n'a été que d'un œil distrait.

Lorsque Raphaël vint se fixer dans la Ville éternelle, Rome n'était pas seulement la capitale des arts, elle était aussi l'arbitre de l'Europe. Au gouvernement spirituel des peuples venait se joindre, comme jadis, la gloire des armes. L'Italie tremblait devant Jules II, que ses flatteurs comparaient à son homonyme Jules César; la France, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, recherchaient tour à tour son alliance ou éprouvaient la vigueur de son bras. L'homme qui avait appelé auprès de lui le jeune peintre d'Urbin, qui l'associait à ses hautes destinées, était le plus énergique des monarques, le plus ardent des adversaires, le plus fougueux des capitaines, — un soldat sous les traits et dans le costume d'un pape.

Né de parents pauvres et obscurs, Julien della Rovere devait sa fortune à l'avènement de son oncle, Sixte IV. Celui-ci ne tarda pas à le pourvoir des plus riches prébendes, à le nommer archevêque d'Avignon, cardinal de Saint-Pierre-ès-Liens. Dès lors, le jeune prélat se distinguait par son esprit d'initiative, son amour de la vérité, sa passion pour les arts, et aussi, pourquoi le taire, par une violence dépassant toutes les bornes. Dévoué et généreux pour ceux qui entraient dans ses vues, il devenait impitoyable toutes les fois qu'il rencontrait de l'opposition. Il put donner un libre cours à ses passions pendant le règne de son oncle, comme aussi pendant celui de l'inoffensif Innocent VIII. Mais, lorsque Alexandre VI Borgia prit en mains le gouvernail de l'Église, des conflits ne tardèrent pas à s'élever, et bientôt la rupture devint inévitable. Julien della Rovere éclata avec une véhémence inouïe et se posa ouvertement en adversaire du souverain pontife. Réfugié en France avec quelques amis dévoués, il ne songea plus qu'à la vengeance.

Mais détournons un instant les yeux de la politique et étudions le rôle joué par Julien della Rovere comme protecteur des arts. Depuis longtemps, les artistes savaient qu'ils étaient en droit de compter sur la faveur du tout-puissant neveu de Sixte IV, à condition qu'ils se distingueraient de la foule par quelque qualité transcendante, car c'était un maître exigeant que le jeune cardinal de Saint-Pierre-ès-Liens. Pinturicchio et le Pérugin figurèrent successivement au nombre de ses protégés. Tel était son engouement pour le second de ces maîtres, qu'il refusa de le laisser remplir les engagements contractés envers l'œuvre du dôme d'Orvieto, et qu'il écrivit plusieurs lettres passablement menaçantes aux députés qui voulaient lui enlever son peintre favori.

Homme d'action avant tout, Julien n'hésitait pas, pour satisfaire ses rancunes du moment, à conclure les alliances les plus compromettantes, sauf à tourner le lendemain ses armes contre ses alliés de la veille. L'imprévu de ses résolutions déconcertait tous ses adversaires : personne ne faisait plus facilement volte-face dès que le but était atteint. Son emportement attira sur l'Italie des malheurs

incalculables. C'est lui qui décida Charles VIII à cette fameuse expédition de 1494, source de complications sans nombre, dont les suites se sont fait sentir jusqu'en plein XIXe siècle. Pour triompher des irrésolutions du roi, pour avoir raison de l'opposition de son entourage, il sut tour à tour supplier, promettre, menacer; en un mot, déployer toutes les ressources du machiavélisme le plus raffiné. Et c'est ce même homme qui, quinze ans plus tard, poussa contre les Français le cri féroce de : « Fuori i barbari »! Hors d'Italie les barbares! A peine son élévation au trône pontifical a-t-elle réuni entre ses mains le sort de la papauté et celui de l'Italie, qu'il prend sous sa protection ce César Borgia contre lequel, dix années durant, il avait accumulé tant de haines, et le dérobe à la vindicte de l'Europe. Venise résiste-t-elle à ses prétentions, il appelle contre elle Louis XII et Maximilien; puis, par un de ces revirements qui lui sont familiers, il s'allie avec Venise contre les deux monarques. En 1512, nouvelle alliance avec l'Empereur contre cette même Venise. Pour chasser d'Italie les « barbares » français, il invoque le concours des barbares allemands, suisses et espagnols, substituant à un mal une calamité encore plus grande! Qu'importe! le succès justifia ses entreprises et le pape-soldat mourut au milieu de son triomphe.

Ces contradictions ne doivent pas nous faire oublier les traits, vraiment héroïques, du caractère de Jules II, son indomptable énergie, ses efforts désintéressés pour l'agrandissement de l'État pontifical, la grandeur de ses conceptions. Tout, chez lui, a-t-on dit, sortait de la règle, ses passions comme ses entreprises. Sa fougue, son irascibilité, blessaient son entourage; mais ces défauts provoquaient la crainte, non la haine; car ils étaient exempts de petitesse, d'égoïsme banal. De même, ses projets excitaient l'admiration, non l'incrédulité ; car, loin de caresser des rêves chimériques, Jules II était sans cesse préoccupé des moyens d'exécution. L'Église avait vu au XVe siècle des papes belliqueux. Mais qu'étaient ces souverains pontifes, dirigeant de loin les opérations militaires, en comparaison de cet ardent lutteur, impatient de se jeter dans la mêlée, entrant par la brèche dans la ville conquise, ne respirant que feu et flammes!

Quoique Jules II tînt du monarque séculier plus que du souverain pontife, le souci de la gloire de l'Église se mêlait à toutes ses préoccupations. De même que le népotisme était absolument étranger aux guerres entreprises par lui, — ses conquêtes profitèrent exclusivement à l'État pontifical, — de même la protection qu'il accorda aux arts était dictée par le désir de faire servir à l'illustration de la papauté toutes les forces intellectuelles dont il disposait. De là le caractère de grandeur qui nous frappe dans toutes ses créations et qui contraste si singulièrement avec les vues personnelles, comme aussi avec les molles élégances du règne de Léon X.

Jules II montra peu de goût pour la littérature. « Que me parles-tu de livres ? » répondait-il à Michel-Ange qui lui demandait s'il devait le représenter un

volume à la main. « Je ne suis pas un savant, moi ; donne-moi une épée. ». Les humanistes virent de nouveau pâlir leur étoile, comme du temps de Paul II, sans que cependant la froideur du pape les empêchât de se multiplier et de faire fortune à la cour pontificale. La bibliothèque du Vatican, à laquelle Sixte IV avait donné une si grande impulsion, resta stationnaire ; bref, il sembla que de ce côté du moins la guerre eût absorbé toutes les pensées du pape.

Les encouragements que Jules II marchandait aux lettres, il les prodiguait à l'art. Il l'aimait d'un amour ardent, on pourrait presque dire excessif, si tant est qu'il puisse y avoir excès dans le culte du beau. Plus une conception était grandiose, plus elle le passionnait. Lorsque Michel-Ange lui objecta que la construction de son mausolée coûterait 100 000 ducats, il s'écria, avec un dédain superbe : « Je t'en accorde 200 000 ! » Malgré cette prodigalité, ou en raison même de ces sacrifices souvent exagérés, on pourrait être tenté de se demander si le pape avait sur l'art des vues personnelles, s'il savait raisonner ses préférences, s'il s'était créé une esthétique bien définie. Ou bien le neveu de Sixte IV, dévoré comme tous ses contemporains de la soif de l'immortalité, ne voyait-il, dans l'architecture, la sculpture, la peinture, que des moyens de perpétuer son nom ? Il est certain qu'au début, quand il n'était encore que cardinal, Julien della Rovere recherchait les artistes que lui signalait la renommée, les récompensait royalement, sauf à les congédier sans pitié dès qu'il s'en présentait de plus célèbres. Peut-être fut-ce un mobile analogue qui poussa le jeune prélat à sacrifier à l'entraînement général, et à former une collection d'antiques, dont la perle s'appelait l'Apollon du Belvédère. Dès lors, chez plus d'un amateur, la prodigalité tenait lieu de goût.

Cependant, lorsque, à la veille de la reconstruction de Saint-Pierre, Jules II eut à se prononcer entre Bramante et Giuliano da San Gallo, il fallut bien qu'il se guidât d'après ses seules lumières. Son arrêt fait le plus grand honneur à son goût ; malgré son amitié pour San Gallo, il accorda la préférence à son rival, devançant ainsi l'arrêt de la postérité. Il montra tout aussi peu d'hésitation lorsqu'il eut à choisir entre Michel-Ange et ses rivaux, parmi lesquels figuraient des maîtres de la valeur d'André Sansovino ; son admiration pour le grand sculpteur florentin ne se démentit jamais. Même rectitude de jugement à l'égard de Raphaël, dont il devina du premier coup d'œil l'immense supériorité. Aussi ne sommes-nous pas surpris de ce que Jules II ait congédié, sans autre forme de procès, pour laisser le champ libre au nouveau venu, tous les peintres employés au Vatican, le Pérugin, Signorelli, Pinturicchio, etc., mais bien de ce qu'il ait eu l'idée, quelques mois auparavant, de faire appel à des artistes, tous déjà âgés, et tous représentants de tendances désormais condamnées. Ce fait ne prouve-t-il pas que, s'il savait apprécier la différence de talent, il ne distinguait guère entre les styles ? L'art ombrien avait à ses yeux autant de raison d'être que la Renaissance proprement dite, pourvu qu'il fût représenté par un homme supérieur.

Nature essentiellement violente, de même qu'il sacrifia tant d'artistes émi-

nents à ses trois maîtres favoris, Bramante, Michel-Ange et Raphaël, de même aussi Jules II porta ses efforts sur quelques points isolés, au lieu d'embrasser toutes les formes du beau dans leur magnifique ensemble, comme le fit son successeur Léon X. Il en était arrivé à distinguer entre les arts qui traduisent une pensée et ceux qui ne servent qu'à flatter la passion du luxe. S'il combla de bienfaits les architectes, les peintres et les sculpteurs, lui d'ordinaire si économe (il ne donnait à son maître d'hôtel que 1500 ducats par mois pour les dépenses courantes), en revanche les industries somptuaires ne trouvèrent auprès de lui que de faibles encouragements. On a vu beaucoup de papes plus magnifiques : ses prédécesseurs du xv^e siècle s'entouraient d'une pompe auprès de laquelle l'appareil à moitié militaire de Jules II avait quelque chose de rude et de grossier. D'innombrables orfèvres, joailliers, brodeurs, enlumineurs, étaient sans cesse occupés à exécuter pour eux les ornements les plus riches ; les maîtres véritablement grands, architectes, peintres, sculpteurs, se perdaient en quelque sorte dans la foule, alors toutefois qu'ils n'étaient pas forcés de prendre eux-même part aux travaux que l'on range aujourd'hui dans la catégorie des arts industriels. Nous n'avons pas pour mission de rechercher si, au point de vue de l'art, la révolution accomplie par Jules II fut un bienfait ou non. Il nous suffira de constater que, le premier, il dégagea nettement la personnalité du peintre, celle du sculpteur et celle de l'architecte. L'histoire de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël est là pour nous dire de quel succès furent couronnés les efforts de leur tout-puissant patron.

Les registres conservés dans les archives romaines permettent de contrôler, chiffres en mains, les goûts et les aspirations du pape. On y découvre que, depuis plus d'un siècle, l'orfèvrerie n'avait plus occupé une place aussi restreinte dans les comptes de la trésorerie pontificale : de loin en loin on trouve la mention d'une chaîne d'or offerte à quelque ambassadeur ou capitaine, ou encore de quelque ornement destiné au culte. Mais que sont ces acquisitions comparées aux prodigalités des règnes précédents ! Notons encore la commande des épées d'honneur et des roses d'or que le pape était tenu, par des traditions séculaires, d'offrir chaque année aux princes qui s'étaient le plus distingués au service de la chrétienté. Cependant, ici encore, éclate l'inégalité d'humeur de Jules II. Un jour il dit à un joaillier, en présence de Michel-Ange (qui ne perdit pas un mot de la conversation), qu'il ne voulait plus dépenser un liard ni en petites ni en grosses pierres (c'est-à-dire ni en joyaux ni en bâtisses), déclaration qui ne l'empêcha pas, à quelque temps de là, de commander une tiare du prix de 200 000 ducats d'or, environ 10 millions de francs. Les orfèvres auxquels il s'adressait comptaient d'ailleurs parmi les premiers de leur temps. L'un d'eux, Domenico de Sutri, avait été en grande faveur auprès d'Alexandre VI. Quant à l'autre, Caradosso, c'était un artiste d'un mérite absolument supérieur, auquel il n'a manqué, pour éclipser Benvenuto Cellini, que de se faire, comme lui, le héraut de sa propre gloire.

Fidèle à son principe de toujours rechercher les artistes que la voix publique lui signalait comme les premiers dans leur spécialité, Jules II, alors même qu'il s'agissait de ces arts somptuaires pour lesquels il témoigna tant d'indifférence,



PORTRAIT DU CARDINAL ALIDOSI
(Musée de Madrid.)

voulut attacher à son service des maîtres éminents entre tous : la peinture sur verre fut représentée par le plus illustre des verriers du XVI[e] siècle, notre compatriote Guillaume Marcillat; la sculpture et la marqueterie en bois, par un artiste non moins célèbre, Frà Giovanni, de Vérone.

On comprend que ces arts secondaires, auxquels les prédécesseurs de Jules II avaient prodigué tant de faveurs, n'aient pas réussi à fixer l'attention d'un pape préoccupé de la reconstruction de Saint-Pierre. Une entreprise aussi gigantesque avait de quoi effrayer même le neveu de Sixte IV. Mais il devina aussi que, s'il parvenait à réaliser son projet favori, sa gloire éclipserait celle de tous les papes de la Renaissance. L'événement n'a pas trompé son attente. Jules II aurait eu beau créer la splendide cour du Belvédère, ouvrir la « via Giulia », faire restaurer ou agrandir la basilique des Saints-Apôtres et celle de Saint-Pierre-ès-Liens, la villa de la Magliana, et tant d'autres édifices auxquels il a attaché son nom; il aurait eu beau commander à Michel-Ange les peintures de la Sixtine et le *Moïse*, à Raphaël les peintures des Chambres : s'il n'avait pas personnifié en lui la reconstruction de Saint-Pierre, il n'aurait été qu'un de ces Mécènes tels que la Renaissance en a tant comptés.

Le sacré collège, qui se composait alors d'une trentaine de membres (sous Léon X, ce chiffre fut porté à quarante-huit), comptait dans son sein plusieurs cardinaux célèbres par leur luxe ou leur amour des arts. Son doyen, Dominique-Raphaël Riario, qui portait la pourpre depuis le règne de son oncle Sixte IV, déployait une pompe royale. Quand il parcourait les rues de Rome, quatre cents hommes à cheval lui servaient d'escorte. Mais la protection qu'il accorda au Pérugin, à Peruzzi et à Bramante, la commande, auprès de Raphaël, de la *Madone de Lorette*, ont plus contribué à sa gloire que ses richesses et son faste; la fondation du palais de la Chancellerie a achevé de rendre son nom immortel. Pourquoi faut-il que la démolition de l'arc de triomphe de Gordien, dont le cardinal employa les matériaux aux besoins de la nouvelle construction, ait terni une renommée si brillante!

Le cardinal vénitien Dominique Grimani, s'il ne signala pas son passage à Rome par une fondation aussi grandiose, réunit du moins, dans le palais de Saint-Marc, élevé par son compatriote le pape Paul II, un musée et une bibliothèque de 8000 volumes, qui, après avoir excité l'admiration des Romains, firent la gloire de Venise, à laquelle le cardinal légua les innombrables trésors recueillis dans la Ville éternelle. Ce que Grimani recherchait avec le plus d'ardeur, après les manuscrits et les antiques, c'étaient les tableaux flamands. Quel rare exemple de tolérance : admirer en même temps, en plein XVI[e] siècle, en pleine Italie, les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque ou romaine et ceux de l'École flamande, à peine échappée à la domination du style gothique! Ajoutons que Raphaël fut également jugé digne de figurer dans le cabinet de l'illustre amateur vénitien : Grimani réussit, nous ignorons par quels moyens, à se procurer le carton (aujourd'hui perdu) de l'une des tapisseries du maître, la *Conversion de saint Paul*, le seul de ces cartons qui soit revenu des Flandres en Italie. Le cardinal se berçait aussi de l'espoir de conquérir un ouvrage de Michel-Ange; celui-ci le lui avait du moins formellement promis. Mais cette

fois-ci encore la passion de la miniature reprit le dessus. Ne demanda-t-il pas au Titan florentin, qui appelait la peinture à l'huile un art bon pour les femmes, d'exécuter pour lui un petit tableau de chevalet!

Le cardinal Jean de Médicis, le futur pape Léon X, avait autant d'enthousiasme pour les lettres et les arts, mais sans pousser aussi loin l'ambition. Ce qu'il recherchait à ce moment, c'étaient surtout les manuscrits et les antiques. Nous aurons l'occasion de revenir sur ses goûts quand nous étudierons l'histoire de son pontificat.

Devant ces trois Mécènes, le rôle des autres cardinaux semblait passablement effacé. Rappelons seulement qu'Hippolyte d'Este, premier du nom, se distinguait par son luxe : il réunit entre autres une superbe suite de tapisseries.

Plus encore que le collège des cardinaux, la curie proprement dite contribuait à faire de la cour pontificale le milieu le plus spirituel, le plus lettré, le plus artiste qui fût alors au monde. Moins en évidence que les princes de l'Église, l'esprit toujours tenu en éveil par une ambition non encore satisfaite, aimant les lettres pour elles-mêmes, et pour les encouragements qu'elles rencontraient en haut lieu, les « curiales », j'entends les secrétaires des brefs, les employés de la chancellerie, les avocats consistoriaux, les protonotaires apostoliques, etc., formaient une société d'élite recrutée dans toutes les parties de l'Europe, et qui jetait sur la Ville éternelle un incomparable éclat.

Vers l'époque de l'arrivée de Raphaël, les plus brillants d'entre ces cardinaux en herbe s'appelaient Bibbiena, Bembo, Inghirami, Goritz, Balthazar Turini. Nous avons nommé du coup cinq des meilleurs amis du Sanzio. Celui-ci s'était lié, à Urbin déjà, avec Bembo et avec Bibbiena. On devine quelle fut sa joie en retrouvant à Rome ses deux amis, qui occupaient dès lors une situation considérable.

Né à Venise, en 1470, d'une famille noble, Pierre Bembo fit ses premières études à Florence, puis se rendit à Messine pour y apprendre le grec sous la direction de Constantin Lascaris; il fréquenta en dernier lieu l'université de Padoue, où il reçut les leçons du philosophe Leonico Tomeo. Ses *Asolani*, dialogues sur l'amour, le rendirent promptement célèbre. Les cours de Ferrare et d'Urbin se le disputèrent longtemps; il donna enfin la préférence à cette dernière ville et y résida pendant près de six ans. Il fit un premier séjour à Rome en 1510; en 1512, il y retourna en compagnie de Julien de Médicis, dont il avait gagné l'amitié, et résolut cette fois d'y fixer sa demeure. Le déchiffrement d'un vieux manuscrit latin qu'on avait envoyé à Jules II lui concilia les bonnes grâces de ce pontife. Il rencontra plus de faveur encore auprès de son successeur, qui le choisit pour secrétaire, avec 1 000 ducats d'appointements et 2 000 ducats de bénéfices ecclésiastiques.

Bembo compte parmi les plus fins littérateurs de la Renaissance; il maniait avec une égale facilité l'italien et le latin. C'était en même temps un amateur

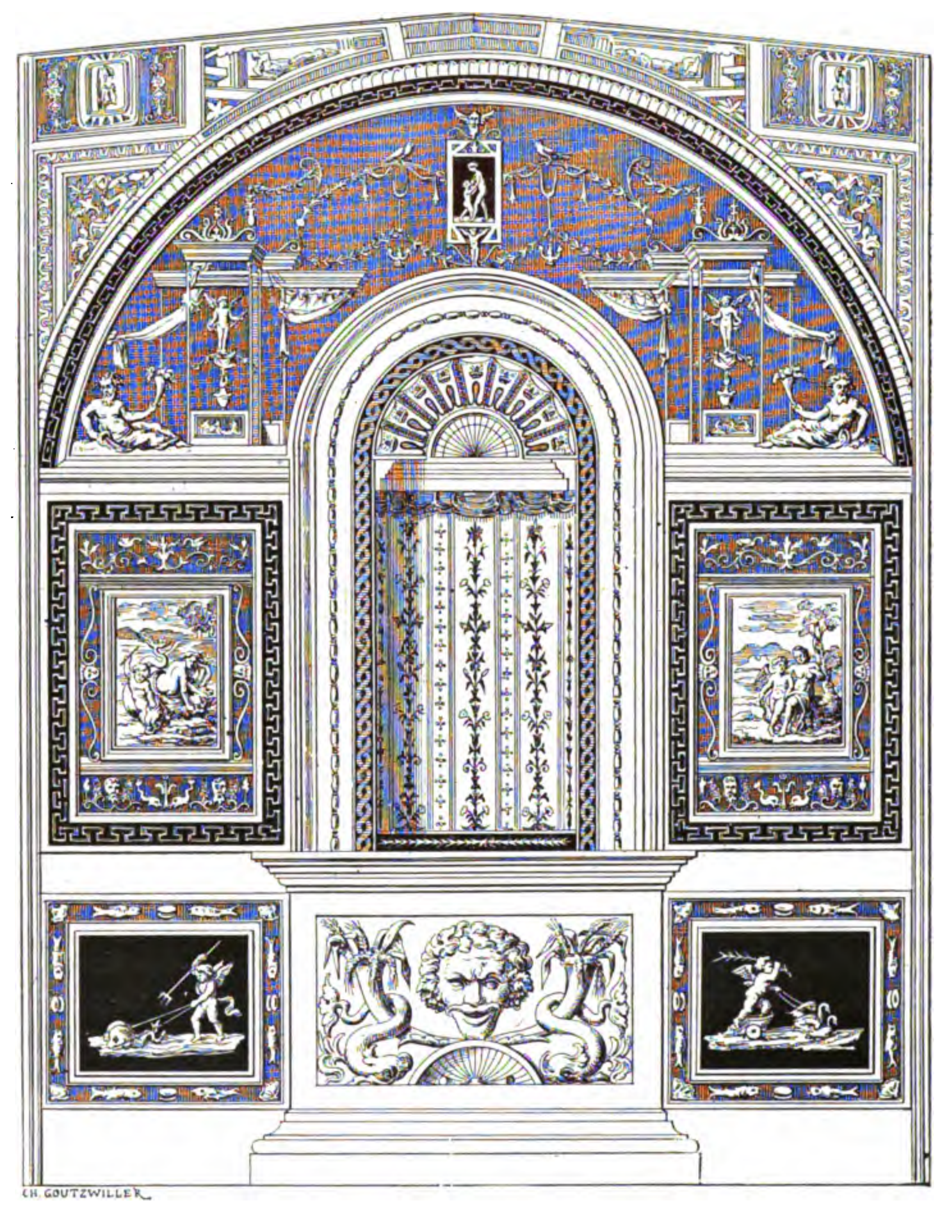
d'un goût exquis, un curieux dans toute l'acception du terme. L'intérêt qu'il témoignait aux arts était exempt de toute banalité, de toute jactance. Les antiques et les œuvres de la Renaissance se partageaient sa faveur; l'admiration



PORTRAIT DU CARDINAL BIBBIENA
(Palais Pitti.)

de la sculpture gréco-romaine s'alliait chez lui au plus vif enthousiasme pour le génie de son ami Raphaël : ses lettres, l'inventaire de son musée, en font foi. Quoique l'âge d'or des collectionneurs fût passé, Bembo réussit à former, sans trop de sacrifices, une collection de marbres, de bronzes, de gemmes, de mé-

dailles, qui, vers le milieu du siècle, passait pour une des plus précieuses de l'Italie. Sa passion pour toutes ces belles choses était extrême. En 1516, il écrivit à Bibbiena pour le supplier de lui céder sa Vénus de marbre, afin de lui donner




FRESQUE DE LA CHAMBRE DE BAIN PEINTE PAR RAPHAEL POUR LE CARDINAL BIBBIENA

place dans son cabinet entre les statues de son père Jupiter et de son frère Mars. Plus tard, se trouvant éloigné de ses trésors, il chargea un de ses amis de lui apporter au moins une partie de ses antiques : « Je ne puis vivre plus longtemps sans mes médailles », lui écrivait-il.

Les lettres de Bembo nous montrent combien furent intimes ses relations avec Raphaël. Tantôt il visite, en compagnie du peintre, les ruines de Tivoli; tantôt il transmet à Bibbiena les commissions dont leur ami commun l'a chargé pour lui. C'est lui aussi qui, lorsque le Sanzio fut enlevé si brusquement à l'admiration de ses contemporains, servit d'interprète à l'Italie en deuil, et composa l'éloquente épitaphe : ILLE HIC EST RAPHAEL....

Bernard Dovizio, ou, comme on l'appelait d'ordinaire, du nom de sa patrie, Bibbiena, avait autant d'esprit que Bembo, quoique les circonstances ne lui permissent pas de satisfaire au même point son goût pour les chefs-d'œuvre de l'art. Né en 1470, Bibbiena fut distingué de bonne heure par le juge si clairvoyant qui avait nom Laurent le Magnifique, et eut l'honneur de servir de secrétaire au diplomate doublé d'un poète. En 1494, il fut enveloppé dans la ruine de la maison de Médicis et dut s'enfuir avec les fils de Laurent. Urbin lui servit de refuge, ainsi qu'à Julien de Médicis, et il y composa sa comédie de la *Calandra*, qui passe pour la plus ancienne pièce en prose du théâtre italien. Malgré l'extrême liberté, ou plutôt la licence qui y régnait, la *Calandra* fut accueillie favorablement et rendit rapidement célèbre le nom de celui que Castiglione appelait familièrement « notre Bernard ». Mais Bibbiena avait des visées plus hautes : il brûlait de faire fortune dans la diplomatie, pour laquelle il se sentait des aptitudes particulières. Sa souplesse, son habileté, le firent promptement remarquer de Jules II, et il eut dès lors l'occasion de rendre de signalés services aux artistes, notamment à Michel-Ange, auquel il fit obtenir d'un coup un acompte de 2000 ducats d'or. Le conclave de 1513 permit à Bibbiena de montrer au grand jour ses rares talents de négociateur : le cardinal Jean de Médicis lui dut en grande partie la tiare. Le nouveau pape ne se montra pas ingrat. Le jour même de son exaltation, il le nomma protonotaire apostolique, le lendemain trésorier; puis, au bout de six mois, cardinal, du titre de Santa-Maria in Porticu. Les honneurs, les charges, le souci des graves affaires qui lui étaient confiées, n'empêchèrent pas Bibbiena de prendre part aux divertissements d'une cour brillante entre toutes. Bien plus, il ne dédaigna pas de diriger parfois ces représentations théâtrales si chères à son maître; ce fut un spectacle nouveau que de voir un prince de l'Église se faire *impresario*. Tant de souplesse finit par perdre Bibbiena. Soupçonné d'intriguer avec François I[er], auprès duquel il avait longtemps résidé en qualité de nonce, il perdit la faveur de Léon X, qu'on accusa même de l'avoir fait empoisonner.

Bibbiena semble n'avoir jamais réussi à amasser de grands trésors, quoiqu'il tînt de la libéralité du roi d'Espagne de nombreux bénéfices et un évêché rapportant 7000 ducats par an. Il se pourrait donc fort bien que Raphaël n'eût reçu de lui que de simples remerciements pour son portrait, pour la décoration de sa salle de bain, peut-être même pour le portrait de Jeanne d'Aragon, que le cardinal destinait au roi de France. Mais, s'il ne put pas prodiguer à son jeune ami

des encouragements matériels, il voulut du moins lui témoigner son affection, son admiration, en l'attachant à lui par les liens de la parenté. On sait qu'il le fiança, un peu contre le gré de l'artiste, à sa nièce Marie; il ne négligea rien pour hâter le mariage, que la mort de la jeune fille empêcha de se conclure. Une lettre de Bembo achève de prouver combien Raphaël avait d'influence sur l'esprit de son protecteur : écrivant à Bibbiena pour le prier de lui céder sa Vénus de marbre, Bembo ajoute : « Si ma demande vous paraissait trop hardie, Raphaël, que vous aimez tant, me promet de m'excuser auprès de vous; il m'a encouragé de vous l'adresser en tout état de cause. J'espère que vous ne voudrez pas faire à votre Raphaël l'affront de refuser... », etc.

Bibbiena avait passé à Rome toute l'année 1507 et une partie de l'année suivante; il s'y trouvait encore en mai 1508 : il est donc possible qu'il ait été pour quelque chose dans l'appel adressé à Raphaël par Jules II.

Louis de Canossa, une autre de nos connaissances d'Urbin, s'était fixé à Rome sous le règne de Guidobaldo déjà. Jules II le nomma, en 1511, évêque de Tricarico, et il assista en cette qualité au concile de Latran. Il était un des anneaux de la chaîne que les anciens coryphées de la cour d'Urbin formaient autour de la papauté. Quoique les goûts de Louis de Canossa lui fissent de préférence rechercher les livres et les manuscrits, il ne négligea pas les beaux-arts. Nous lui devons un des chefs-d'œuvre de Raphaël, la *Sainte Famille*, surnommée *la Perle*. Après avoir longtemps orné le palais des Canossa à Vérone, la *Perle* a trouvé un asile définitif au musée de Madrid.

Thomas Inghirami devait, comme Bibbiena, sa fortune à Laurent le Magnifique. Né à Volterra en 1470, il fut recueilli, après le sac de cette ville, en 1472, dans la maison du Magnifique, qui surveilla soigneusement ses études et l'envoya plus tard à Rome, où Alexandre VI lui fit un accueil favorable. Son habileté comme négociateur, non moins que son érudition, lui fraya la voie des honneurs. On cite de lui un trait qui prouve avec quelle facilité il maniait la langue latine : représentant avec quelques amis l'*Hippolyte* de Sénèque, devant le cardinal Riario, un accident survenu aux machines força les acteurs à suspendre un instant la représentation : Inghirami, pendant que l'on réparait le dommage, charma l'auditoire en improvisant des vers latins. Le surnom de Phèdre lui resta en souvenir de ce tour de force. Sous Jules II, il devint le prédicateur à la mode. Le pape, charmé de son éloquence, le nomma bibliothécaire et lui confia en outre les fonctions de secrétaire des brefs, qu'Inghirami quitta ensuite pour celles de secrétaire du sacré collège. Sa faveur ne fit qu'augmenter sous Léon X, et il pouvait à bon droit compter sur le chapeau de cardinal. Mais il mourut subitement en 1516, n'ayant pas encore quarante-six ans. Malgré ses qualités si brillantes, que resterait-il aujourd'hui de Thomas Inghirami, si Raphaël n'avait éternisé ses traits dans l'admirable portrait du palais Pitti?

Sigismond Conti, de Foligno, secrétaire intime de Jules II, a également le droit de figurer parmi les représentants de la science romaine, quoiqu'il n'ait



PORTRAIT D'INGHIRAMI
(Palais Pitti.)

pas été un humaniste proprement dit. Son domaine, à lui, c'était l'histoire, non la littérature. Il nous a laissé une chronique contemporaine, qui a été livrée à la publicité dans ces dernières années seulement. Dès la fin du siècle précédent,

Giovanni Santi avait, dans la dédicace de son poème, célébré ses mérites. Par une singulière coïncidence, ce fut pour ce même savant que Raphaël peignit un de ses plus importants tableaux, la *Vierge de Foligno*. Le jeune artiste ne put pas jouir



PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE
(Musée du Louvre.)

longtemps de la protection de Conti : le secrétaire intime mourut au mois de février 1512.

Le président de la Chancellerie, Balthazar Turini, de Pescia en Toscane (né en 1481, mort en 1543), ne semble pas avoir ambitionné la gloire littéraire, comme la plupart de ceux de ses collègues que nous venons de passer en

revue. Mais c'était un grand ami des arts, et surtout de Raphaël. On remarquait dans sa galerie une Madone de Francia et deux tableaux de Léonard de Vinci, que celui-ci peignit pour lui en 1513-1514. Il possédait également une petite statue de Satyre portant sur les épaules une outre qui servait de fontaine, statue dont Raphaël parle avec éloges. La villa qu'il fit construire sur le Janicule par Jules Romain, et qui existe encore, témoigne également de sa magnificence et de son goût.

Turini, ou, comme on l'appelait habituellement, monseigneur le dataire, semble s'être lié de fort bonne heure avec Raphaël. A chaque instant, dans la suite, nous le voyons rendre des services à son ami, ou bien intervenir auprès de lui pour hâter l'exécution de certains ouvrages. Telle était la confiance que Raphaël avait en lui, qu'il le nomma son exécuteur testamentaire. Turini justifia ce choix par la sollicitude avec laquelle il s'occupa d'honorer la mémoire du grand artiste. Ce fut lui qui acquit de ses héritiers la *Madone au baldaquin* et la fit placer dans l'église de sa ville natale, Pescia.

A ne tenir compte que de l'importance des fonctions confiées à ces personnages, de la rigueur de l'étiquette à laquelle ils étaient soumis, comme aussi de leurs prétentions à l'érudition, on pourrait croire que la gaieté, la cordialité, fussent bannies de leur milieu. Certes, rien de plus pédant que la plupart de leurs poésies, écrites dans une langue morte; dans leur correspondance aussi, des formules froides et solennelles étouffent à chaque instant tout ce qui s'appelle vivacité, fantaisie, expansion. Mais ne nous arrêtons pas aux dehors; si nous essayons de pénétrer dans l'intimité d'un Bibbiena, d'un Bembo, d'un Sadolet, d'un Inghirami, nous ne tardons pas à découvrir qu'il y a place dans leur cœur pour le dévouement, qu'ils sont hommes d'esprit, qu'ils aiment à rire de ce bon et large rire de la Renaissance. Ils ne dédaignent pas de prendre part à toutes les folies du carnaval, de se produire sur les planches devant une assemblée d'élite. Bien plus, ils savent plier aux bons mots la gravité du latin. L'un lancera une invitation à dîner écrite avec une grâce et une légèreté qui auraient pu faire envie à Horace; l'autre, l'austère Sadolet, chantera dans la langue de Virgile les louanges de la belle Imperia.

Sous Jules II, un étranger, Jean Goritz de Luxembourg, devenu Romain de cœur et de mœurs, se fit le principal champion de ces traditions de bonne humeur et de jovialité, auxquelles il joignait une qualité inconnue à ses nouveaux concitoyens, l'hospitalité. Ce brave vieillard remplissait depuis un temps immémorial l'office de collecteur des suppliques. Son enthousiasme pour l'antiquité, sa vivacité, sa pétulance, le faisaient aimer de tous. Quoiqu'il ne fût pas riche, il transforma sa villa en rendez-vous de tous les beaux esprits. Une fois par an, à la fête de sa patronne, sainte Anne, un splendide festin réunissait tout ce que Rome comptait d'humanistes. Il fallait voir les exploits poétiques et gastronomiques des convives! Un recueil, les *Coryciana*, en a conservé le souvenir à la postérité. Il a fait presque autant pour la célébrité de Goritz que le

beau groupe de marbre dont André Sansovino orna sa chapelle, à Saint-Augustin, et la fresque que le Sanzio — car notre maître aussi a été en relations avec le brave amateur luxembourgeois — peignit pour lui sur un des piliers de la même église, le *Prophète Isaïe*.

En tête des humanistes laïques figurait un des membres les plus éminents du cénacle d'Urbin, le comte Balthazar Castiglione. Il était né en 1478 dans le marquisat de Mantoue, et comptait par conséquent cinq années de plus que l'artiste auquel l'unit une si tendre amitié. Sa famille, qui était alliée aux Gonzague, ne négligea rien pour lui donner la plus brillante éducation. Elle l'envoya, fort jeune, à la cour de Ludovic le More, pour qu'il s'y perfectionnât à la fois dans les exercices du corps et dans la connaissance de l'antiquité classique. Les écrivains auxquels il donnait la préférence furent, en grec, Homère et Platon, types de la pureté antique; en latin, Virgile, Cicéron et Tibulle. Le goût décidé qu'il conserva toute sa vie pour ces grands génies ne le détourna pas d'étudier également les ouvrages les plus remarquables de sa langue maternelle. Il aimait particulièrement Dante, Pétrarque, Laurent de Médicis et Politien. Dans l'auteur de la *Divine Comédie*, il admirait l'énergie et la science; chez le chantre de Laure, la tendresse et l'élégance; chez Laurent de Médicis et Politien, le feu naturel et la facilité.

L'influence de ces études fut si forte sur Castiglione, que, dans la suite, devenu tour à tour capitaine et diplomate, il ne connut jamais l'ambition effrénée propre à ses amis, véritable poison que Rome semblait avoir le privilège d'infuser à tous ses hôtes. Quelles que fussent, d'un côté les ressources de son esprit, de l'autre la modicité de sa fortune, quelque habileté qu'il déployât toutes les fois qu'il s'agissait d'assurer le succès de négociations intéressant ses maîtres, il se montra, personnellement, d'une modération et d'un désintéressement vraiment dignes de sympathie. Lorsque, après de longs et loyaux services, le duc d'Urbin lui fit don d'une terre, il s'estima le plus heureux des hommes, et cependant ce fief, ce château, qu'il célébrait en termes si enthousiastes, ne rapportait que 200 ducats par an, c'est-à-dire la quinzième partie des appointements d'un Bembo. Jamais non plus il ne méconnut les droits du cœur : ses admirables poésies, élégies latines, chansons italiennes, sont là pour témoigner de son exquise sensibilité. Il y perce une sorte de mélancolie toute moderne, mais qui n'empêche pas la diction d'être d'une pureté, d'une élégance vraiment classiques. On en jugera par le début de la plus célèbre d'entre ces chansons d'amour : « La fleur de ma première jeunesse est passée; je sens dans mon cœur de moins vagues désirs, et peut-être mon visage ne respire plus, comme autrefois, le feu de l'amour. Les jours regrettés fuient en un moment, plus rapides qu'une flèche, et le temps, dans son vol, emporte, sans jamais nous les rendre, toutes les choses sujettes à la mort. Cette vie fragile, qui nous est si chère, est une ombre, un nuage d'un moment, une fumée,

une vapeur légère, une mer troublée par la tempête, une obscure prison. — En réfléchissant ainsi, à part moi, la raison vient m'éclairer d'une vive lumière, au milieu de ces épaisses ténèbres, et me fait voir que, jusqu'à ce jour, mon cœur a été le jouet des artifices de l'amour, qui seul a causé toutes mes peines. »

Castiglione n'était pas seulement un poète digne de marcher de pair avec les plus grands de son siècle, il était encore, en matière d'art, un juge aussi sévère que délicat. Son influence sur Raphaël, dont il fut un des premiers à deviner le génie, a été des plus considérables. Nul doute qu'il n'ait souvent indiqué à son ami, plus jeune que lui, et moins familiarisé avec la littérature ou l'histoire, les sujets dont celui-ci tirait ensuite un parti si brillant. Ses conseils ne lui furent pas moins précieux pendant l'exécution même des travaux. Ce fut lui aussi, tout nous autorise à l'affirmer, qui encouragea le plus chez Raphaël l'étude de l'antique. Ses vers sur la *Cléopâtre* exposée au Vatican, ses lettres, sa passion pour les marbres ou les gemmes, nous prouvent à quel point il était pénétré d'admiration pour les chefs-d'œuvre de l'art classique. Nous le verrons, par la suite, collaborer au rapport que Raphaël adressa au pape sur la restitution de l'ancienne Rome, et proclamer en termes enthousiastes la grandeur de la civilisation païenne.

Castiglione était, comme Bembo, de la race des amateurs : il se tenait sans cesse à l'affût des belles choses, préférant, il nous le dit lui-même, une pièce hors ligne à cinquante ouvrages médiocres. La modicité de ses ressources ne lui permit pas de réunir une collection comparable à celle de son ami ; mais l'ardeur qu'il mit dans ses recherches n'était pas moindre. En vrai fils de son siècle, il poursuivit tout d'abord les antiques : ses lettres nous apprennent qu'il possédait plusieurs marbres, notamment des bustes. Il désirait surtout conquérir certain camée antique orné d'une tête de Socrate, et ne recula pas, pour s'en rendre possesseur, devant la dépense d'une trentaine de ducats, somme relativement élevée pour lui. Mais l'art moderne, l'art vivant, ne le passionnait guère moins. Intimement lié avec Raphaël et avec ses élèves favoris, Jules Romain et Jean François Penni, fréquentant tour à tour les salons et les ateliers, il avait l'occasion de rendre à ses amis une foule de services : à l'un il indiquait le sujet de compositions mythologiques ou allégoriques ; l'autre lui devait d'entrer en relations avec de puissants protecteurs, ou de recevoir le paiement de quelque vieille dette. C'est lui, également, qui décida Jules Romain à s'établir à Mantoue. Aussi sa collection d'œuvres contemporaines s'enrichissait-elle en quelque sorte d'elle-même. Raphaël fit deux fois son portrait ; deux fois aussi il lui fournit l'esquisse de médailles que le comte désirait faire fondre. Quant à Jules Romain, Castiglione lui demanda de décorer quelques salles de son palais de Mantoue. — Fidèle au souvenir du plus grand de ses amis, Castiglione ne négligea rien, après sa mort, pour sauver de l'oubli quelques-uns de ses chefs-d'œuvre.

On est heureux de trouver, à côté de Raphaël, cette belle et sereine figure,

cet esprit si noble et si élevé, ce caractère si digne de sympathie. Comme homme et comme artiste, l'Urbinate lui a dû beaucoup.

Le plus illustre des poètes italiens du temps, l'Arioste, visita également Rome pendant le règne de Jules II, et entra, lui aussi, en relations avec Raphaël. Son souverain, le duc Alphonse de Ferrare, l'envoya deux fois en ambassade auprès du pape; mais l'accueil que le poète reçut de Jules II ne fut pas des plus encourageants. Un jour le fougueux pontife fut transporté d'une telle colère contre le duc et son envoyé, qu'il voulut faire jeter ce dernier à l'eau. Ses graves négociations n'empêchèrent pas le futur auteur de *Roland furieux* de rechercher la société de ses confrères, comme aussi celle des artistes. Nous savons par une lettre, dont le texte original est malheureusement perdu, que Raphaël, à l'époque où il peignit la *Dispute du Saint Sacrement*, sollicita ses conseils pour le choix des personnages qu'il se proposait d'introduire dans la composition. La belle épitaphe latine que le poète composa pour son ami, et dans laquelle il déplora en termes émus sa fin prématurée, est aussi une preuve de la cordialité de leurs rapports. — L'Arioste revint à Rome peu de temps après l'avènement de Léon X: il fut gracieusement accueilli du nouveau pape, qui ne souffrit pas qu'il restât à genoux devant lui, et l'embrassa sur les deux joues. Mais tout se borna à ces vaines démonstrations d'estime, et le poète ne rapporta de l'entrevue que la promesse d'un privilège pour l'impression de son *Roland*. Aussi ne tarda-t-il pas à quitter Rome avec la ferme intention de n'y plus retourner. Il exhala son courroux dans un apologue aussi spirituel que mordant. Mais si le pape avait montré trop d'hésitation, le poète, de son côté, était allé trop vite en besogne: les bienfaits de Léon X ne tardèrent pas à le ramener à d'autres sentiments.

A ces hommes éminents, dont l'amitié honorait Raphaël, on regrette d'avoir à ajouter le plus vil d'entre les écrivains de la Renaissance, celui dont le nom est devenu synonyme de chantage, de dépravation morale et intellectuelle, ce César Borgia de la littérature qui s'appelle Pierre l'Arétin. Né à Arezzo en 1492, Pierre était venu, tout jeune encore, chercher fortune à Rome. Il entra d'abord au service de Chigi, chez qui il fit la connaissance de Raphaël. A l'entendre, c'est lui qui aurait conseillé au banquier de confier à l'Urbinate la décoration de sa villa. Chassé pour vol de la maison de son protecteur, il réussit à obtenir un emploi au Vatican et y resta jusqu'au moment où Jules II l'en fit expulser pour quelque méfait. Il fut plus heureux auprès de Léon X, qui lui donna de nombreuses marques de sa bienveillance. Ce fut à ce moment sans doute qu'il se lia plus particulièrement avec Raphaël, dont il devint, il l'affirme, l'ami intime. Sa collaboration aux fameuses estampes composées par Jules Romain et gravées par Marc-Antoine, le superbe portrait dans lequel ce dernier l'a représenté, enfin sa correspondance avec Jean d'Udine, prouvent que l'Arétin réussit également à s'insinuer dans les bonnes grâces des élèves du Sanzio[1].

1. Voy. le brillant volume de M. Pierre Gauthiez : *l'Arétin*. Paris, Hachette, 1895.

Parfois aussi, quelque humaniste étranger (la Renaissance commençait à se faire jour de ce côté-ci des Alpes) venait rendre visite à ses confrères italiens, leur soumettre ses doutes, s'inspirer de leurs conseils. Rome n'était-elle pas devenue la patrie commune de tous les érudits, comme le disait en termes éloquents le cardinal Riario? Sous le règne de Jules II, le plus éminent de ces visiteurs fut Érasme, c'est-à-dire l'homme qui personnifiait le mieux l'esprit de libre recherche, une des plus hautes figures du XVIe siècle, un novateur auquel, pour faire pénétrer ses idées dans les masses, il ne manquait que l'énergie du caractère. A trois reprises, nous trouvons l'humaniste flamand à Rome [1].

Combien cet esprit délicat n'était-il pas plus apte à comprendre la douce civilisation italienne, avec ses finesses, ses raffinements, ses sous-entendus, ses réticences, et, disons-le bien haut, sa souveraine impartialité, que le fougueux moine augustin dont Rome reçut la visite en 1510, et dont l'ardente initiative devait tuer la Renaissance en lui substituant la Réformation. Le frère Martin Luther, lorsqu'il fut envoyé en Italie pour des affaires de son couvent, ne fréquenta ni humanistes ni artistes; il regarda avec mépris cette pompe, ces futilités; s'indigna de la dépravation des mœurs, de la frivolité de la pensée. Rien de plus caractéristique à cet égard que le tableau de Rome tracé par le célèbre réformateur allemand dans ses *Propos de table*. Nous y voyons combien l'art avait peu de prise sur son esprit. « On reconnaît à peine, dit-il, les traces de Rome antique et de l'endroit où elle était située. Le *Theatrum* (le Colisée) subsiste encore, ainsi que les *Thermæ Diocletianæ*; c'était là un bain de Dioclétien dont les eaux, provenant de Naples, à la distance de 25 milles allemands, venaient aboutir à un riche et superbe édifice. Rome, telle qu'on la voit aujourd'hui, est comme un cadavre pourri en comparaison des édifices anciens. Les maisons sont aujourd'hui au niveau des toits d'autrefois, tant est grande la masse de ruines qui s'y est accumulée; pour s'en convaincre, on n'a qu'à visiter les bords du Tibre : les décombres y atteignent la hauteur de deux lances de lansquenet. Mais aujourd'hui encore elle a sa splendeur; le pape y brille avec sa suite montée sur des chevaux de race. »

Luther disait, plus tard, qu'il ne voudrait pas, pour 100 000 écus, n'avoir pas vu Rome. A partir de ce moment, sa foi fut ébranlée, et le jour où sa conscience lui ordonna de prêcher la révolte, il détacha de l'Église des millions de fidèles. Ce fut aussi, sans doute, un grand mouvement, une révolution de l'esprit humain plus éminemment populaire que l'autre. Mais on nous permettra de regretter que l'admirable fleur de la Renaissance ait été étouffée à peine épanouie, entre le protestantisme d'un côté, la réaction catholique de l'autre. Au milieu de partis si hostiles, si violents, y avait-il place pour l'indépendance, pour la tolérance, pour ces nobles qualités qui nous ont donné, dans le domaine de la littérature un Érasme, dans celui de l'art un Raphaël?

1. Voy. l'article de M. de Nolhac, *Revue critique*, 1887, t. I, p. 114.

Quoique les dignitaires ecclésiastiques formassent le noyau de la cour pontificale et lui donnassent sa physionomie véritable, l'élément laïque n'en était pas moins brillamment représenté à Rome. Outre les nombreux ambassadeurs accrédités près de Jules II, outre les capitaines qui commandaient ses troupes (Rome ressemblait par moments à un vaste camp, tout plein du bruit des armes), on rencontrait fréquemment dans l'entourage du pape des princes italiens ou étrangers attirés sur les bords du Tibre par les luttes qui passionnaient alors la chrétienté, luttes dont Jules II était le véritable arbitre.

Parmi ces hôtes illustres, le neveu du pape, le successeur du duc Guidobaldo d'Urbin, François-Marie della Rovere, occupait le premier rang. C'était une nature ardente, plus fougueuse encore que généreuse, et dont les emportements ne le cédaient guère à ceux de son oncle; il le montra bien quand il poignarda de sa main, en pleine Ravenne, un prince de l'Église, le ministre favori de Jules II, le cardinal Alidosi. François-Marie visita Rome à différentes reprises, notamment en 1510, où il y passa le carnaval en compagnie de sa jeune épouse, Éléonore Gonzague. Il est difficile d'admettre qu'il n'y ait pas donné des marques de sa bienveillance à celui de ses sujets qui portait alors si haut la réputation de l'antique cité d'Urbin. Raphaël, de son côté, parle de lui à diverses reprises dans les termes les plus affectueux; il prit une vive part aux malheurs qui le frappèrent dans la suite.

La mère de François-Marie, la duchesse Jeanne della Rovere, la « Préfétesse », comme on l'appelait, semble s'être fixée à Rome vers la fin de sa vie. Nous savons du moins qu'elle mourut dans cette ville, en 1514. On se rappelle qu'elle avait, dès 1504, servi de protectrice à Raphaël. Son appui ne lui fit certainement pas défaut auprès de son beau-frère, Jules II.

Une autre dame illustre, proche parente de la famille ducale d'Urbin, la marquise Isabelle de Mantoue, vint plusieurs fois aussi à Rome pendant le règne de Jules II. Isabelle d'Este (née en 1474), mariée en 1490 au marquis François de Gonzague, est à coup sûr, parmi toutes les princesses du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, celle qui a personnifié avec le plus d'éclat et de pureté les aspirations de la Renaissance. Intimement liée avec les savants ou les poètes les plus illustres, tels que Alde Manuce, Bembo, l'Arioste, Paul Jove, Bernard Tasso, Balthazar Castiglione, la marquise comptait également parmi ses protégés ou parmi ses amis tous les artistes célèbres. Son peintre attitré s'appelait André Mantègne. Giovanni Santi, Cristoforo Romano, Lorenzo Costa, le Pérugin, Jean Bellin, Jules Romain, Lorenzetti, le Corrège, Sebastiano del Piombo, travaillèrent pour elle. Léonard de Vinci et le Titien firent son portrait. Son admiration pour ces maîtres n'était égalée que par son enthousiasme pour l'antiquité : elle résolut d'élever au plus illustre des enfants de Mantoue, à Virgile, un monument digne de lui, avec l'inscription : *Publius Virgilius Mantuanus*; — *Isabella marchionissa Mantuæ restituit*, et confia à Mantègne le soin d'en composer l'esquisse. Son cabinet, *la Grotta*, comme on l'appelait, ne tarda pas à s'enorgueillir des plus

beaux spécimens de la statuaire et de la glyptique des anciens : la collection de marbres, de camées, de médailles, de pierres gravées qu'elle y réunit, n'avait plus sa pareille en Italie, depuis la dispersion des musées de Paul II et de Laurent de Médicis. Telle était l'ardeur avec laquelle elle recherchait ces trésors, qu'après la prise d'Urbin par César Borgia, elle n'hésita pas à demander à cet ennemi implacable de son beau-frère Guidobaldo deux statues provenant du pillage.

Grâce aux découvertes récentes faites par le marquis Giuseppe Campori dans les archives de Mantoue, nous savons aujourd'hui que Raphaël aussi fut en relations avec cette princesse si distinguée par son caractère et son esprit, et qu'il eut l'honneur de travailler pour elle, comme son père l'avait fait une quinzaine d'années auparavant. Le fils aîné de la marquise, Frédéric, étant détenu à Rome en qualité d'otage, de 1510 à 1513, sa mère vint le visiter plusieurs fois. Ce fut à son instigation peut-être que le Sanzio commença le portrait du jeune Frédéric, dont la beauté et les heureuses dispositions conquéraient la sympathie universelle (l'artiste lui donna également place dans l'*École d'Athènes*).



S. CONTI PRÉSENTÉ A LA VIERGE (FRAGMENT), PAR RAPHAEL. (VOY. P. 161.)
(Pinacothèque du Vatican.)

Ce portrait, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, ne fut pas achevé. Il en fut de même du tableau que la marquise commanda dans la suite à Raphaël, et dont il est question dans plusieurs lettres publiées par le marquis Campori.

Il est possible que les relations de Raphaël avec le duc Alphonse de Ferrare, l'époux de Lucrèce Borgia, datent également du règne de Jules II. Ce prince séjourna en effet à Rome en 1512; puis de nouveau en 1513. Cependant, ce n'est qu'à partir de 1517 que nous trouvons des témoignages authentiques sur ses rapports avec l'artiste.

L'aristocratie romaine ne semble pas avoir suivi l'exemple des grands seigneurs étrangers. Les représentants de ces illustres familles, qui s'appelaient les Orsini, les Caetani, les Savelli, les Capranica, n'avaient pas encore rompu avec les traditions du moyen âge. Jamais, à notre connaissance, aucun d'eux n'eut l'idée de recourir au pinceau d'un Raphaël. Le cardinal Colonna fut le seul qui commanda au maître un tableau, le *Saint Jean-Baptiste*, dont une des répliques est conservée au Louvre.

A la société nouvelle, à ce cénacle formé par les prélats, les grands seigneurs étrangers, les humanistes de profession, se mêlaient quelques banquiers dignes d'y jouer un rôle, non seulement par leur luxe et leur libéralité, mais encore par leur savoir et leur goût.

Augustin Chigi, auquel ses richesses et son faste ont valu, comme à Laurent de Médicis, le surnom de Magnifique, était né à Sienne vers 1465. Fils d'un riche commerçant, il montra dès ses débuts plus de goût pour les affaires que pour l'étude. Fixé de bonne heure, vers 1485 (il comptait à peine vingt ans), à Rome, où il s'associa avec un autre Siennois, Étienne Ghinucci, il ne quitta plus la Ville éternelle, qui ne lui fit toutefois pas oublier sa chère patrie, Sienne, dont il tint à honneur de toujours joindre le nom à son nom patronymique. A la fois fermier des mines d'alun appartenant au Saint-Siège, marchand de blé, banquier, prêteur sur gages en grand (il fut détenteur des camées et des tapisseries de Laurent le Magnifique, et même de la tiare de Jules II), il réunit rapidement des trésors qui firent de lui le plus riche des Italiens. Interrogé un jour par Léon X sur le chiffre de sa fortune, il répondit qu'il l'ignorait, vu le nombre et la multiplicité des affaires dans lesquelles il était engagé; tout ce qu'il pouvait lui dire, c'est qu'il possédait plus de cent comptoirs, non seulement en Europe, mais encore à Constantinople, à Alexandrie et à Memphis; que sa flotte comprenait cent navires; qu'il occupait et faisait vivre plus de 20 000 personnes. On estimait à plus de 70 000 florins les revenus de ce nabab, qui prêta de l'argent à Charles VIII, à César Borgia, à la république de Venise, et même à l'économe Jules II.




MÉDAILLE D'ISABELLE D'ESTE, PAR GIAN CRISTOFORO ROMANO

Ces richesses gagnées en marchand, Chigi les dépensait en roi. Dans ses constructions, dans son mobilier, dans ses repas, il cherchait à éclipser tous ses contemporains. On aurait cru voir renaître les Saturnales de l'ancienne Rome, les mœurs d'un Salluste, d'un Lucullus, auxquelles s'ajoutaient parfois des traits dignes de Trimalcion. La splendide habitation qu'il possédait près de Saint-Jean des Florentins, à l'endroit où s'élevait autrefois l'arc de Gratien, ne lui suffisant pas, il fit bâtir un palais près de la « Porta Settimiana ». Jules II alla examiner les travaux, et, pour exciter son émulation, lui dit qu'il doutait fort que sa construction égalât celle à laquelle les Riario faisaient alors travailler. Piqué au vif, Augustin jura que ses écuries seules seraient plus somptueuses que le palais de ses émules, et il tint parole. Ses jardins devinrent rapidement célèbres et furent chantés à l'envi par les poètes : aux plantations les plus rares s'alliaient les chefs-d'œuvre de l'art antique; des peintres illustres couvrirent de fresques jusqu'aux galeries découvertes de la villa. Les noms de Raphaël, de Sébastien de Venise, de Peruzzi, du Sodoma, de Jules Romain, de François Penni, de Jean d'Udine, de Jean Barile, de Lorenzetto, et de bien d'autres maîtres encore, sont intimement liés à celui de l'amateur siennois. On peut l'affirmer, le prince des Mécènes de Rome, après Jules II, c'était Augustin Chigi.

Raphaël était en relations avec Chigi dès 1510. Mais c'est surtout sous le

pontificat de Léon X que le Crésus siennois eut recours au talent de son ami. Le nombre et l'importance des ouvrages exécutés pour lui par l'Urbinate m'ont décidé à consacrer un chapitre spécial à ces chefs-d'œuvre qui s'appellent la *Galatée*, les *Sibylles*, les *Planètes*, l'*Histoire de Psyché*.

Un autre banquier, tout jeune à l'époque à laquelle Raphaël arrivait à Rome (il était né en 1491), Bindo Altoviti, se distinguait, lui aussi, par sa fortune et par sa libéralité. Romain de naissance, mais issu d'une famille originaire de Florence, et parent par sa mère du pape Innocent VIII, Bindo consacra de bonne heure ses richesses à l'encouragement des arts. Raphaël, Michel-Ange, Benvenuto Cellini et bien d'autres, comptèrent parmi ses amis ou ses familiers. Comme la plupart de ses contemporains, il réunissait dans une commune admiration l'art antique et l'art moderne. Raphaël se lia intimement avec ce beau et brillant jeune homme, dont il nous a laissé le portrait. Il exécuta aussi pour lui une *Sainte Famille*, conservée au palais Pitti.

Bindo n'était pas un épicurien à la façon de son confrère Chigi. Il savait prendre des résolutions viriles, et le bruit des armes n'avait rien qui l'effrayât. Il le prouva bien, lorsque, au moment de l'expédition du duc Cosme de Médicis contre la vieille rivale de Florence, Sienne, il équipa à ses frais un corps de 3000 hommes, se mit à sa tête et courut au secours de la république menacée. Inspiration généreuse, digne d'un meilleur sort. Bindo fut battu, retourna en fugitif à Rome, et y mourut de chagrin peu après, en 1556.

On le voit, dans la cour qui s'était formée autour de Jules II, il n'y avait point de mérite ou de vertu qui ne fût brillamment représenté : science, talent, noblesse et courage, distinction du goût et libéralité, qualités du cœur et qualités de l'esprit, tout y atteignait à un degré de splendeur qui fait le désespoir de la postérité, et qui n'avait d'égal que la grandeur des vices de cette époque ardente et ondoyante entre toutes. En d'autres temps on a pu voir une magnificence aussi grande, jamais on n'a vu pareil amour des jouissances intellectuelles. Tous ces favoris de la fortune, et pourquoi ne pas prononcer le mot, tous ces parvenus, qui constituaient l'élément le plus intéressant de la cour pontificale, cherchaient à légitimer leur puissance ou leur richesse par le culte du beau; ils espéraient se rapprocher ainsi de ces Romains d'autrefois, dont l'imitation constituait pour eux le but suprême.

La classe privilégiée à laquelle devait profiter l'enthousiasme croissant pour les belles choses, les enfants gâtés de la fortune appelés à recueillir les fruits de cette révolution pacifique, les artistes, en un mot, comptaient alors à Rome des représentants recrutés dans toutes les parties de la Péninsule. De bonne heure, Florentins et Siennois avaient planté leur drapeau sur les bords du Tibre : grâce à leur nombre et à leur supériorité, ils avaient fait de la Ville

éternelle une colonie toscane. Mais, à la fin du $xv^{e}$ et au commencement du $xvi^{e}$ siècle, l'empire qu'ils y exerçaient leur fut vivement disputé par d'autres Écoles, notamment par les Lombards. Du Nord comme du Midi on vit accourir les maîtres les plus éminents; tous ceux qui se sentaient la force de lutter et le désir de bien faire brûlaient de se signaler sur ce théâtre si brillant; des étrangers même se joignirent à eux; Rome devint une arène internationale.

Seuls, les Romains dédaignaient la pratique des arts. A peine si, de loin en loin, on trouve un peintre, un sculpteur, un architecte, né sur les bords du Tibre, et encore aucun de ces artistes n'a-t-il brillé au premier rang. Comme au temps de Virgile, le citoyen romain abandonnait volontiers à d'autres la gloire pacifique des arts.



PORTRAIT DE BINDO ALTOVITI
(Pinacothèque de Munich.)

Le plus influent de ces maîtres, celui qui mérita d'être placé par Jules II à la tête de ses vastes entreprises, était un compatriote, peut-être même un parent de Raphaël, Bramante d'Urbin. Après avoir peuplé la Lombardie de chefs-d'œuvre, Bramante était venu chercher fortune à Rome. La construction du palais de la Chancellerie attira d'abord sur lui l'attention publique; puis il fut choisi par Alexandre VI pour concourir, mais seulement en qualité de sous-directeur, à l'édification de la fontaine du Transtévère et de celle de la place de Saint-Pierre. Jules II ne pouvait tarder à distinguer l'artiste qui avait tour à tour joui de la faveur de deux juges aussi délicats que Ludovic le More et Alexandre VI. Il fit à la fois appel au talent de l'architecte et à la science de l'ingénieur militaire, et ne tarda pas à préposer Bramante à l'immense tâche de la reconstruction de Saint-Pierre. Tout autre aurait succombé sous un pareil fardeau. Mais Bramante, qui avait le travail aussi facile que Raphaël, trouva la liberté d'esprit nécessaire pour diriger entre temps toutes les autres entreprises de Jules II, et elles étaient nombreuses.

Bramante avait longtemps vécu dans la misère, sans que sa gaieté en fût altérée; aussi mérita-t-il d'être appelé fils patient de pauvreté. S'il faut en croire un contemporain, Jules II dut même recourir aux menaces pour faire accepter à son architecte favori des bénéfices, ainsi que l'emploi si lucratif de membre de la corporation chargée de sceller les bulles.

Telle est la masse des problèmes abordés et résolus par Bramante dans le vaste domaine de l'art de bâtir, que l'on pourrait être tenté de ne voir en lui



PORTRAIT DE BRAMANTE
(Musée du Louvre.)

qu'un architecte de génie, et non une de ces belles organisations de la Renaissance, si riches, si vibrantes, et, disons le mot, vraiment encyclopédiques. Il n'en est rien. Comme la plupart de ses contemporains, Bramante ne se bornait pas à exceller dans un seul art : il était à la fois architecte, ingénieur militaire, peintre et graveur. Quelque négligée qu'eût été son instruction première, il s'essaya même dans la poésie. Ses biographes nous parlent de la facilité avec laquelle il improvisait. Le style de ses compositions (une vingtaine de sonnets sont parvenus jusqu'à nous) n'est pas toujours d'une correction, d'une clarté, parfaites, mais il témoigne d'une vraie facilité de versification et d'une bonne humeur à toute épreuve. L'artiste y plaisante sur sa détresse, mais les rigueurs

de sa belle ne paraissent pas non plus l'affecter outre mesure. A cet égard, ses poésies forment le contraste le plus frappant avec les sonnets, d'un sentiment si pur, si élevé, de Raphaël. Bramante se distingue également de lui par son humeur facétieuse, quelquefois même agressive. Bons mots et pointes tombaient, dru comme la grêle, sur l'architecte-poète; mais il était de taille à se défendre, et ne reçut pas un coup sans le rendre avec usure.

A Rome, les saillies de Bramante obtinrent le plus vif succès. Il avait le talent de faire rire Jules II, qui cependant ne se déridait pas facilement.

La réputation d'esprit de Bramante lui survécut. Trois années après sa mort, en 1517, paraissait l'étrange dialogue intitulé *le Singe*, dans lequel l'auteur met en présence l'ombre de l'architecte, saint Pierre et divers autres personnages. La verve et l'amour de la raillerie, éclatent dans chacune des phrases prêtées à Bramante; il réfute victorieusement les attaques du prince des apôtres, qui ne peut lui pardonner d'avoir ruiné sa basilique. Puis il prend à son tour l'offensive, et menace, si on ne lui donne pas à rebâtir le Paradis tout entier, de chercher fortune dans le royaume de Pluton.

Bramante ne fut pas seulement pour Raphaël le plus bienveillant des protecteurs, il lui servit encore de guide et même de maître. Non content de l'initier aux secrets de l'architecture, il traça pour lui, au moment de l'exécution de l'*École d'Athènes*, le plan de l'admirable portique qui encadre la scène. Il lui fit en outre don d'ingénieux modèles permettant de découper facilement la figure humaine, comme aussi celle du cheval. Enfin, au moment de mourir, il le désigna au pape comme le seul qui fût digne de lui succéder dans les fonctions d'architecte en chef de Saint-Pierre. Confier à son jeune ami son héritage intellectuel, n'était-ce pas le plus grand témoignage de sympathie qu'il pût lui donner! — Raphaël ne fut pas ingrat : dans la *Dispute du Saint Sacrement* et dans l'*École d'Athènes*, il assigna à Bramante une place d'honneur.

Autour de Bramante se groupait une armée d'architectes, d'inspecteurs, de vérificateurs, de sculpteurs, tous attentifs à mériter sa confiance, à captiver sa faveur. On comptait parmi eux des hommes du plus grand mérite. L'un d'eux, Giuliano Leno, plus spécialement chargé de fonctions administratives, joignait à une fortune colossale (on l'évaluait à 80 000 ducats d'or) une rare intelligence des choses de l'art. C'était plus que l'aide, c'était le collaborateur de Bramante. Il était plus habile à surveiller l'exécution des dessins d'autrui qu'à inventer lui-même, quoiqu'il eût du jugement et une grande expérience. Leno continua d'occuper le poste de curateur de la fabrique de Saint-Pierre sous Raphaël, auquel sa collaboration fut certainement fort précieuse.

Telle était, à l'époque dont nous nous occupons, l'omnipotence de Bramante, que le seul artiste capable de se mesurer avec lui par l'universalité de ses connaissances et la hauteur de son génie, Michel-Ange, était relégué dans la Sixtine, sans pouvoir prétendre à la moindre influence sur l'esprit du pape ou sur les dispositions de la cour. Nous reviendrons dans un paragraphe spécial

sur les rapports du peintre-sculpteur florentin avec Raphaël. Michel-Ange a tenu une trop grande place dans la vie et dans l'œuvre de son jeune émule, pour qu'il n'y ait pas intérêt à montrer face à face ces deux illustres rivaux.

Nous venons d'étudier le milieu dans lequel Raphaël était appelé à vivre désormais. Nul doute que, dès les premiers jours, l'Urbinate n'y ait conquis le rang auquel il avait droit. L'adolescent était devenu un homme; il suffit de comparer le portrait déjà si viril, qu'il nous a laissé de lui-même dans l'*École d'Athènes*, au langoureux portrait de la galerie de Florence, pour voir quelle transformation s'était opérée en lui. A ses qualités natives, l'enjouement, la vivacité, l'esprit, étaient venues se joindre la souplesse, l'expérience et une légitime ambition. Fort de son génie, appuyé par de puissantes amitiés, il ne tarda pas à gagner les bonnes grâces de Jules II. Le suffrage du monde artiste confirma le choix du pape : les fresques de la chambre de la Signature n'étaient pas encore terminées que déjà Rome entière saluait dans le jeune maître d'Urbin le rénovateur de la peinture italienne.



CROQUIS DE RAPHAEL, D'APRÈS LÉONARD DE VINCI
(Université d'Oxford.)



ÉTUDE POUR LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT
(Musée Condé, à Chantilly.)

# CHAPITRE X

Raphaël au service de Jules II : La Chambre de la Signature. — La *Dispute du Saint Sacrement*; l'*École d'Athènes*; le *Parnasse*. — Les Poésies de Raphaël.

Une lettre adressée par Raphaël à son ami Francia (5 septembre 1508) nous apprend que dès ce moment le jeune peintre était en relations avec plusieurs prélats, entre autres avec le cardinal Riario, et à la tête d'un atelier qui comptait un certain nombre d'élèves ou d'apprentis. Tout nous autorise à croire que, dès lors, il travaillait pour Jules II.

Quelles considérations avaient déterminé le choix du pape? A quel protecteur tout-puissant l'Urbinate avait-il dû cette distinction si enviée? Un contemporain rapporte que Raphaël fut appelé à Rome grâce à l'intercession de Bramante, et son assertion mérite une entière créance. Bramante était le compatriote, peut-être même le parent de Raphaël. Il était, en outre, fort lié avec le Pérugin, qui l'entretint sans doute plus d'une fois du plus brillant de ses élèves. Son obligeance naturelle, peut-être aussi le désir de fortifier son parti par une recrue qui lui serait dévouée et qui lui aiderait à tenir tête à la coterie — le mot n'a rien d'excessif — de Michel-Ange, lui firent plaider auprès du pape la cause du Sanzio. La recommandation de la cour d'Urbin fit sans doute le reste. On a beau dire : quels que fussent le mérite, le charme, la perfection des ouvrages exécutés jusqu'alors par Raphaël, l'appui de l'architecte en chef de Saint-Pierre, joint à celui des plus proches parents du pape, lui était indis-

pensable pour l'emporter sur tant de rivaux. Son nom ne s'imposait pas encore; l'artiste s'était à peine exercé dans les compositions monumentales, et quelques initiés seulement pouvaient prévoir le prodigieux essor que son génie allait prendre dans la *Dispute du Saint Sacrement* et dans l'*École d'Athènes*.

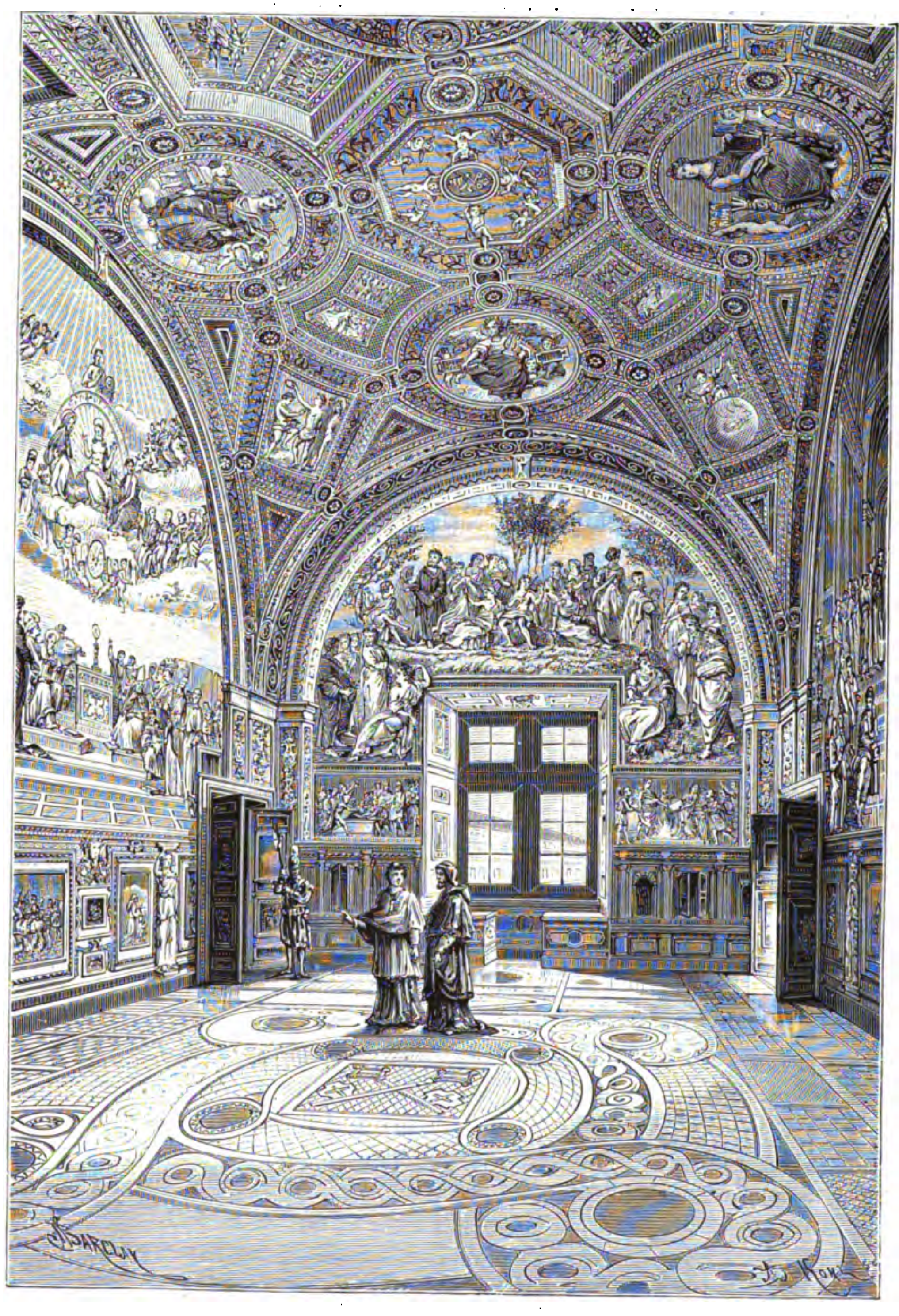
Des maîtres éminents avaient précédé Raphaël dans la décoration du palais papal. Au-dessous des salles dans lesquelles la peinture allait, par lui, célébrer



SAINT PIERRE ET ADAM. FRAGMENT DE LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT

ses plus beaux triomphes, s'étendait l'appartement Borgia, orné, sous Alexandre VI, de fresques qui constituent le plus sérieux titre de Pinturicchio à l'admiration de la postérité. Quant au second étage, ces « Stanze », auxquelles le nom de Raphaël est indissolublement lié, plusieurs générations de peintres célèbres avaient travaillé à leur embellissement. Aujourd'hui encore, un modeste écusson sculpté dans la clef de voûte, et si bien dissimulé qu'il semble avoir échappé à l'attention de tous mes prédécesseurs, proclame la gloire de Nicolas V, l'ardent champion de la Renaissance, le fondateur de cette partie du palais.

Voici quel était, au moment de l'arrivée de Raphaël à Rome, l'état des travaux destinés à compléter la décoration des Stances. Le Sodoma, le brillant



LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE

imitateur de Léonard de Vinci, était encore occupé à peindre la seconde des salles, celle qui est connue sous le nom de salle de la Signature. Après l'arrivée de Raphaël, le Sodoma continua pendant quelque temps à travailler au Vatican. Puis le pape le congédia, assez brutalement, à ce qu'il semble. Le Pérugin, vieux et usé, ne fut pas mieux partagé; Signorelli eut le même sort.

Jules II, transporté d'admiration devant les premiers essais de Raphaël, se montra impitoyable pour les œuvres de ses différents collaborateurs. Il donna l'ordre de les détruire. Raphaël, au contraire, et ce sera son éternel honneur, combattit courageusement pour les principes de large tolérance qui distinguent la Première Renaissance. Il réussit à sauver une partie des compositions du Pérugin, de Peruzzi et du Sodoma. Aujourd'hui encore, dans les salles de l'*Incendie du Bourg*, de l'*Héliodore* et de la Signature, les voûtes conservent un certain nombre de figures ou d'ornements dus à ces trois artistes. Mais une indulgence moins grande eût certes mieux servi les intérêts de leur gloire : le voisinage des compositions de Raphaël est écrasant. Quant aux fresques irrévocablement condamnées, Raphaël voulut du moins en perpétuer le souvenir par des copies. La conduite tenüe par lui en pareille circonstance nous offre plus qu'un beau témoignage d'impartialité : je veux dire un enseignement que la postérité a trop facilement oublié. Que de monuments ont été détruits au XVII^e, au XVIII^e et, pourquoi le taire, au XIX^e siècle, sans que l'on ait songé à reprendre l'idée de Raphaël et à fixer, ne fût-ce que par un simple croquis, l'image des chefs-d'œuvre sacrifiés à des nécessités inéluctables! Ce n'est point là, certes, une des moins utiles leçons que nous ayons à puiser dans le commerce des hommes de la Renaissance.

Il serait intéressant de savoir dans quelles conditions Raphaël peignit la Chambre de la Signature, comme aussi d'apprendre si, à ce point de vue du moins, Jules II distinguait dès lors le jeune maître d'Urbin de ses émules. Selon toute vraisemblance, l'artiste reçut pour ce travail la même somme que pour la décoration de la salle de l'*Incendie du Bourg*, c'est-à-dire 1 200 ducats d'or[1]. Jules II était généreux, non prodigue. Il avait, d'ailleurs, souvent à compter, comme nous l'avons vu, avec des embarras pécuniaires fort graves. La comparaison des honoraires accordés à Michel-Ange, pour la peinture du plafond de la Sixtine, avec ceux que le même artiste devait recevoir de la République florentine pour l'exécution de la *Guerre de Pise,* suffit à prouver que le pape calculait : ces honoraires furent fixés dans les deux cas à 3 000 ducats d'or. Mais, ainsi que le proclamait Michel-Ange en personne dans une de ses lettres, une fois le carton de la *Guerre de Pise* terminé, il lui semblait avoir déjà gagné la moitié de la somme, tandis que l'immense travail de la Sixtine exigea, de 1508 à 1512, des efforts tels que lui seul était capable d'en faire.

1. 60 à 80 000 francs de notre monnaie.

On apprécierait d'ailleurs imparfaitement la situation des artistes employés par le pape en ne considérant que la rétribution directe, immédiate, fixée pour leurs ouvrages. Beaucoup d'entre eux étaient en possession de charges ou de bénéfices qui venaient fortement grossir le chiffre de leurs honoraires ou même en tenir lieu.

Raphaël reçut sans doute aussi, dans la suite, des faveurs de cette nature; mais sans sa prodigieuse activité, grâce à laquelle il pouvait en même temps décorer le Vatican, diriger la reconstruction de Saint-Pierre et travailler pour les particuliers, il n'aurait que fort tard connu la fortune.

Avant d'étudier le magnifique ensemble des « Stances », il est indispensable de dire un mot de la configuration même des salles que Raphaël était chargé de décorer, et de décrire ce champ de bataille sur lequel il allait cueillir ses plus beaux lauriers.

Les quatre chambres connues sous le nom de « Stanze » sont aussi inégales de dimensions que dissemblables de formes. Tandis que l'immense salle de Constantin n'est éclairée que d'un côté, la salle de la Signature et la salle d'Héliodore reçoivent chacune la lumière par deux fenêtres ouvertes face à face, et donnant, l'une sur la cour du Belvédère, l'autre sur la chapelle Sixtine. Dans la dernière salle, celle de l'*Incendie du Bourg*, les fenêtres ne se correspondent même pas : l'une est percée au milieu du mur qui regarde le Belvédère, tandis que l'autre s'ouvre à l'extrémité du mur placé en retour. Faux jour, manque de recul, lignes irrégulières, il semble que l'architecte ait accumulé tous les obstacles dans ces salles, abstraction faite de celle de Constantin, comme pour rendre plus ardue la tâche du peintre chargé de les décorer.

Raphaël commença son travail par celle des chambres qui est la troisième quand on vient des Loges, la seconde quand on vient du côté opposé. Cette salle était, non pas la bibliothèque particulière de Jules II, comme on l'a prétendu dans ces derniers temps, mais le siège d'un tribunal ecclésiastique supérieur, la « Signatura »[1].

La *chambre des Facultés*, tel est le titre qu'un biographe de Raphaël a proposé de donner à la Chambre de la Signature. Par la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence, Raphaël a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine. On peut ajouter que l'artiste cherchait en même temps à exprimer l'idéal nouveau poursuivi par la Renaissance, à donner un corps aux aspirations de cette grande époque, dont il fut l'interprète le plus harmonieux et le plus sublime. D'un côté la glorification de la religion, de l'autre celle de la philosophie, c'est-à-dire de la science indépendante du dogme; puis le Parnasse ou la poésie; enfin la consécration du droit civil par Justinien, du droit canon par Grégoire IX. La théologie ne

1. Voy. le volume de M. Klaczko : *Jules II*. Paris, 1898.

domine plus comme au moyen âge; la religion, la science, la jurisprudence, les lettres et les arts se développent librement, côte à côte, se complétant les uns les autres, et forment une civilisation digne de rivaliser avec celle des anciens[1].

Rien de plus ingénieusement conçu, rien de plus soigneusement mûri, que le programme que nous venons d'esquisser. Lorsque Raphaël se mit à l'œuvre, son plan était certainement élaboré dans toutes ses parties, de manière que les hasards de l'improvisation ne pussent plus détruire l'économie de l'ensemble.



FRAGMENT DE LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT

Tout nous autorise à affirmer que la composition fut arrêtée dans ses grandes lignes par l'un des savants attachés au service de Jules II, et que, pendant tout

1. Le plan général ainsi arrêté, voici comment Raphaël divisa la composition : sur les deux grandes parois, la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*; dans la lunette percée d'une fenêtre donnant sur la cour du Belvédère, le *Parnasse*; puis, au-dessous, *Alexandre faisant déposer les manuscrits d'Homère dans le tombeau d'Achille* et *Auguste empêchant les amis de Virgile de brûler l'Énéide*; dans la lunette placée du côté opposé et également percée d'une fenêtre, les Vertus inséparables de la Justice : la *Force*, la *Prudence*, la *Modération*. Le plafond fut consacré à des figures allégoriques inscrites dans des médaillons et servant en quelque sorte d'épigraphes, d'après l'expression de Passavant, aux quatre grandes peintures murales du bas, à savoir, la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Justice*. Quant aux quatre compartiments placés dans les angles, l'artiste a représenté dans chacun d'eux une scène en rapport avec la peinture correspondante : près du *Parnasse*, *Apollon et Marsyas*; près de la *Dispute*, le *Péché originel*; le *Jugement de Salomon* près de la *Jurisprudence*; l'*Astronomie* près de l'*École d'Athènes*.




LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT

le cours de l'exécution, l'artiste ne cessa de recourir aux lumières de ce conseiller aussi obligeant que discret.

L'idée première des peintures de la Chambre de la Signature semble être empruntée aux *Triomphes* de Pétrarque. Dans son « Trionfo dell' Amore », l'illustre précurseur de la Renaissance a rangé autour du char de Cupidon les poètes qui ont chanté l'amour; dans son « Trionfo della Fama », il a célébré, à côté des guerriers, les philosophes et les poètes. De bonne heure, peintres et sculpteurs tirèrent parti de cette donnée ingénieuse, qui a fourni le sujet d'innombrables fresques, tableaux, sculptures ou tapisseries. Mais, dans ces ouvrages, les *Triomphes de la Chasteté, de la Mort, du Temps et de l'Éternité* étaient presque invariablement associés à celui de l'*Amour* et de la *Renommée*. En outre, le poème de Pétrarque suppose un cortège suivant un char, non une réunion d'hommes conversant entre eux. Il est donc certain que si les *Triomphes* ont formé le point de départ d'une foule de compositions historico-allégoriques, ils n'ont fourni à Raphaël qu'une partie des éléments qu'il se proposait de mettre en œuvre. L'étude de Dante, et surtout celle de Marsile Ficin, le grand commentateur moderne de Platon, lui en ont fourni d'autres. Nous retrouverons notamment des traces de l'influence du poète florentin dans la caractéristique de la *Théologie*. Quant à celle de Marsile Ficin, elle éclate plus particulièrement dans l'*École d'Athènes*. Les autres idées traduites par Raphaël doivent être mises au compte de l'humaniste chargé de lui servir de guide, Inghirami, Sadolet, Bembo ou Castiglione, quel que soit le nom auquel on veuille s'arrêter.

Les compositions moitié historiques, moitié allégoriques, étaient familières aux Italiens de la Renaissance, bien que leur vogue ne fût plus aussi grande que pendant le moyen âge. A ce point de vue, les exemples du Pérugin, comme ceux de Pinturicchio et de Filippino Lippi, ne pouvaient être d'aucun secours à Raphaël. Peut-être fut-ce un bonheur pour lui : n'étant pas lié par la tradition, il put donner un libre cours à son imagination et créer de toutes pièces les merveilles qui s'appellent la *Dispute du Saint Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*. Le jeune maître commença par séparer nettement l'élément réel de l'élément abstrait : d'un côté l'histoire, de l'autre la fiction. Il pensait avec raison que l'introduction de figures allégoriques dans le domaine de l'histoire entraverait l'action, diminuerait l'intérêt. Aussi a-t-il placé celles-ci dans des compartiments spéciaux.

Nous commencerons l'étude des fresques de la Chambre de la Signature par la *Dispute du Saint Sacrement* ou la *Théologie*, la première en date de ces sublimes compositions (en italien le mot « disputa » a le sens de discussion aussi bien que celui de contestation : or, qui pourrait nier que les Pères réunis dans ce concile épique ne discutent entre eux?).

Dès le début, Raphaël se proposa de représenter l'Église triomphante et de célébrer, à côté de la manifestation la plus éclatante de la foi, le bonheur, la

gloire, des élus : patriarches, prophètes, apôtres, martyrs. S'il a éprouvé quelque hésitation, ce n'est que sur le nombre et le choix des acteurs, sur leur groupement et leurs attributs. Ses nombreuses études préparatoires (on en connaît plus de trente) suffiraient à trahir le secret de ses tâtonnements, alors même que la lettre adressée à l'Arioste, pour lui demander conseil, ne nous les révélerait pas.

Deux dessins, tous deux exécutés à la sépia, avec des rehauts blancs et des ombres fortement accentuées, représentent la partie gauche de la *Dispute*, telle que Raphaël l'avait d'abord conçue : patriarches, prophètes, apôtres et saints y sont placés sur deux rangs, tandis que dans la fresque ils n'en forment qu'un seul; le Christ, loin de trôner entre la Vierge et le Précurseur, y est isolé. La composition est encore à l'état embryonnaire. C'est à peine si l'on retrouve — je ne dirai pas une des figures de la fresque, — mais quelques indications fort sommaires de groupes ou de gestes. Remarquons surtout la singulière métamorphose qu'a subie la figure féminine qui plane à gauche et lève le doigt vers le ciel : dans la fresque, elle s'est transformée en un beau jeune homme qui, debout près de la balustrade, montre à ses interlocuteurs l'autel, source de toute vérité. Que de fois n'avons-nous pas déjà eu à constater chez Raphaël ces brusques changements : ils montrent à quel point son esprit était toujours en éveil! Dans un dessin postérieur, le groupe central a pris plus de consistance : l'attitude des deux personnages qui sont assis et qui tiennent chacun un volume ne diffère plus guère de celle qu'auront saint Grégoire et saint Jérôme. Raphaël y a conservé aussi les fidèles agenouillés près du trône, dont la forme est encore indéterminée. Quant aux autres figures, elles n'offrent aucune ressemblance avec celles de la *Dispute*, telle que Raphaël l'a peinte. Ajoutons qu'aucune d'elles n'est encore drapée. Un autre dessin nous montre un nouvel état de la composition, déjà plus rapproché de la fresque : voici saint Grégoire assis sur son trône, et à côté de lui trois personnages agenouillés (dans la fresque, il n'y en a que deux, le troisième s'étant relevé); au premier plan, le jeune homme dont nous avons parlé tout à l'heure est remplacé par des personnages vus de dos. L'artiste a fait un pas de plus dans la superbe esquisse du musée de Chantilly. Et cependant, ici encore, que nous sommes loin de la fresque! Dans ce dessin, qui comprend vingt figures, et qui reproduit toute la partie inférieure, l'autel, c'est-à-dire le centre, le foyer de la composition, n'est pas encore indiqué; on ne trouve pas non plus trace de l'ordonnance magistrale inaugurée par Raphaël. Les acteurs sont trop rapprochés les uns des autres; leurs gestes manquent de l'ampleur nécessaire; à peine enfin si l'ensemble laisse entrevoir la majesté que l'artiste saura donner à la peinture. Dans l'impossibilité où je me trouve de décrire toutes ces études préparatoires, je me bornerai à mentionner encore un dessin de la collection Albertine, à Vienne, se rapportant, comme la majeure partie de ceux qui nous ont été conservés, à la partie gauche de la composition. L'artiste y a enfin atteint son but essentiel : un pas encore, et il sera en mesure de commencer le carton définitif. Les différences entre cette esquisse et la

fresque sont en effet de tout point négligeables; qu'il suffise de signaler le changement introduit dans l'attitude du personnage placé à l'extrême gauche, près de l'homme appuyé sur la balustrade : dans le dessin, il est vu de profil; dans la fresque, de trois quarts.

La *Dispute du Saint Sacrement* occupe une des deux vastes parois verticales. Quoique la surface qui la supporte soit plane, Raphaël a donné à la composition l'aspect d'une voûte, imitant ainsi l'ordonnance si majestueuse des mosaïques ou des fresques qui ornent les absides des basiliques. Ses figures, il les a réparties sur quatre grandes zones. Au sommet, Dieu le Père, grave, solennel, sublime, lève une main pour bénir, tandis que de l'autre il soutient le globe du monde; un nimbe en losange orne sa tête; des chœurs d'anges et de chérubins lui font cortège et célèbrent ses louanges. Aucune description ne saurait rendre l'effet que produisent ces innombrables figures, ravies d'admiration, brillant d'une lumière surnaturelle, montant, descendant au milieu d'une allégresse inexprimable : on croit entendre leurs chants célestes, on croit voir le ciel ouvert dans toute sa gloire, avec ses rayonnements divins, ses échappées sur l'infini. Plus bas, se détachant sur un vaste disque resplendissant d'or, est assis le Christ. Comme dans la fresque de San Severo, la partie supérieure de son corps est nue, tandis qu'un ample manteau recouvre ses genoux; comme à San Severo, il montre à l'univers ses mains sanglantes, proclamant ainsi le mystère de la Rédemption. A sa gauche, saint Jean-Baptiste, désignant du doigt celui dont il a annoncé la venue; à sa droite, la Vierge, s'inclinant avec les marques de la vénération la plus profonde, la tête recouverte de son manteau, comme chez les sévères représentants de l'École byzantine.

Au-dessous de ces acteurs consacrés des *Jugements derniers*, si splendidement agrandis et comme divinisés, siègent douze personnages, Patriarches, Prophètes, Apôtres, Confesseurs, représentants de l'ancienne et de la nouvelle Foi. Les uns resplendissent d'une majesté terrible; d'autres conservent, jusqu'en ces régions célestes, la douce résignation des martyrs; d'autres encore sont perdus dans la contemplation de l'infini, ou enfin goûtent naïvement, comme Adam, père du genre humain, le bonheur d'être et de sentir. Ces figures comptent parmi les créations les plus grandioses de l'art moderne; elles expriment, avec une puissance qui, chez Raphaël, se fait ici jour pour la première fois, les sentiments les plus élevés que puisse inspirer la lecture des Livres sacrés (une pensée symbolique a présidé au groupement de tous ces personnages; les représentants de l'ancienne foi, rangés par ordre chronologique, alternent avec ceux de la nouvelle). Pour ce qui est des deux extrémités les plus rapprochées du spectateur, elles sont occupées, et cela n'est que justice, par les deux Princes des apôtres : à gauche, saint Pierre, tenant les clefs et le livre; à droite, saint Paul, armé de l'épée. Le premier a pour voisin Adam, qui, dédaignant de couvrir d'un vêtement ses formes athlétiques, une jambe posée sur l'autre, les mains croisées sur ses genoux, les cheveux flottant négligemment sur ses épaules, offre l'image à

la fois la plus originale et la plus poétique de l'homme primitif. A côté d'Adam sont assis saint Jean écrivant ses révélations, et David jouant de la harpe; puis saint Étienne, transporté d'admiration, et un personnage dont l'identité n'a pas encore été fixée. A droite, à côté de saint Paul, Abraham, tenant le couteau avec lequel il devait immoler Isaac; puis saint Jacques Majeur; Moïse montrant



PREMIÈRE PENSÉE DE LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT
(Château de Windsor.)

à l'univers les tables de la loi; saint Laurent se retournant pour contempler les anges qui planent au-dessus de lui; enfin un guerrier dans lequel on a tour à tour cru reconnaître saint Georges, patron de la Ligurie (le pays natal de Jules II), et Judas Machabée.

Au milieu des nuages sur lesquels trône cette assemblée auguste, ces douze champions de l'ancienne et de la nouvelle alliance, représentants de l'élément militant et de l'élément contemplatif, s'agitent des myriades d'anges. Les uns se confondent — ou peu s'en faut — avec les vapeurs légères qui les entourent;

les autres, se détachant avec plus de netteté, animent et éclairent ces masses profondes. Raphaël s'est souvenu des beaux vers dans lesquels Dante nous montre des esprits au visage de feu, au corps plus blanc que la neige, aux ailes d'or, qui montent et descendent incessamment, comme un essaim d'abeilles, répandant, en secouant leurs ailes, la paix et l'ardeur qu'ils viennent de puiser dans le sein de Dieu. Ces multitudes volantes, ajoute le poète, n'arrêtent ni la vue ni la splendeur; la lumière divine pénètre tellement l'univers, que rien ne peut lui faire obstacle.

Quatre autres anges, portant les Évangiles (Raphaël, on le voit, a rompu avec la tradition qui donnait des animaux pour symboles aux évangélistes), offrent à l'admiration des fidèles les Livres sacrés; ils servent de lien, avec la colombe représentant le Saint-Esprit, entre la partie supérieure de la composition et la partie terrestre.

L'animation qui règne dans la partie inférieure contraste avec le calme des régions célestes. Ce sont, tour à tour, vieillards et jeunes gens, personnages officiels et simples croyants, discutant avec feu ou écoutant avec recueillement, enseignant avec autorité, ou bien cherchant l'explication des mystères de la foi, les uns dans la science, les autres dans le texte des Écritures. Ceux-ci, coiffés de la triple tiare, proclament des dogmes; ceux-là, distingués par leur seul savoir, créent l'exégèse. Les écrits comptent ici plus que les actes : les docteurs forment la majorité de l'assemblée, tandis que les thaumaturges et les martyrs ne sont admis que d'une manière exceptionnelle (saint François d'Assise, par exemple, ne figure pas dans la fresque). Un autel, sur lequel brille l'ostensoir et qui se détache nettement sur le fond, sert de centre à ces hommes si différents de caractères et de vues, mais que réunit la communauté de la foi. Autour de l'autel siègent les quatre docteurs attitrés de l'Église : à gauche, saint Grégoire le Grand, levant le regard vers le ciel et appuyant sur ses genoux son traité sur Job; puis saint Jérôme, perdu dans ses méditations sur les Écritures; à droite, saint Ambroise, admirant le spectacle qu'il aperçoit au-dessus de lui, et qu'un personnage placé à ses côtés lui montre du doigt; enfin saint Augustin dictant ses pensées à un jeune homme qui les transcrit avec ardeur. Devant l'illustre évêque d'Hippone est posé le manuscrit de la *Cité de Dieu*.

La force de l'expression, la puissance de la caractéristique, ne sont pas toutefois en proportion du degré d'illustration des personnages. Qui connaît les œuvres des fidèles agenouillés près du splendide siège de marbre de saint Grégoire? Ce ne sont sans doute que d'obscurs croyants. Mais quelle éloquence dans leurs gestes, quelle ferveur et quelle humilité dans leur attitude! Est-il une plus admirable image de la soumission?

Dans la *Dispute*, Raphaël a tenu à épuiser le tableau de tous les sentiments dont la religion peut former le point de départ. Après nous avoir montré la splendeur des régions célestes, l'enthousiasme, la confiance, la résignation, des prophètes ou des martyrs; après avoir célébré toutes les manifestations de la

foi, depuis l'extase jusqu'à la conviction fortifiée par la critique, il ne lui restait, pour compléter cette image de la vie théologique, qu'à peindre l'hérésie et l'indifférentisme. On s'accorde à reconnaître Bramante dans le vieillard chauve et imberbe qui tourne le dos à l'assemblée et discute avec opiniâtreté sur le contenu du volume qu'il tient devant lui, appuyé sur une balustrade. Mais, tout en indiquant le dissentiment, Raphaël ne pouvait se dispenser, dans une composition aussi solennelle, de résoudre jusqu'aux moindres dissonances. Il n'a pas manqué à ce devoir. Des croyants, à droite un chrétien de la primitive Église, portant encore le costume des philosophes antiques, à gauche un adolescent rayonnant de beauté, attirent l'attention des sceptiques sur le spectacle du fond; un instant encore et leurs efforts seront couronnés de succès. Si nous n'assistons pas à cette conversion, nous sommes du moins en droit de la prévoir, car l'artiste, par une de ces pudeurs qui lui sont propres, a voulu laisser au spectateur le soin de compléter sa pensée et de composer lui-même la dernière scène du drame.

Telle est cette composition célèbre, qui passe à bon droit pour la plus haute expression de la peinture chrétienne, pour le résumé le plus parfait des quinze siècles de foi compris entre les fresques des Catacombes et celles des réalistes florentins. La *Dispute* est plus qu'un chef-d'œuvre : elle marque une date décisive dans le développement de l'esprit humain.

En dépit de la beauté de la conception, en dépit de l'ampleur du style, la *Dispute du Saint Sacrement* offre encore des traces d'inexpérience; on a critiqué avec raison le paysage qui sert de fond à la composition : il n'est pas digne du sujet qu'il encadre, et se ressent encore trop de l'influence des quattrocentistes. Dans la partie inférieure de gauche, les figures prêtent également à la critique : elles sont disposées sur un trop grand nombre de plans différents; leur ensemble n'offre ni la pondération, ni le rythme, qui deviendront dans la suite, aux yeux de Raphaël, la première des lois. On constate aussi une certaine inexpérience dans la technique; l'artiste n'était évidemment pas encore assez familiarisé avec les procédés si délicats de la fresque. Mais que sont ces défauts, en comparaison de tant de conquêtes splendides, réalisées ici pour la première fois?

En face de la *Dispute du Saint Sacrement*, se développe l'*École d'Athènes*; en face du triomphe de la religion, celui de la science. Platon et Aristote font pendant à saint Jérôme et à saint Augustin, et ils n'ont pas moins de majesté. Heureuse époque que celle où le doute n'avait pas envahi les esprits, où l'on pouvait admirer les génies sublimes du paganisme, sans éprouver le besoin de battre en brèche les enseignements traditionnels, où l'on croyait que l'étude de Platon était nécessaire à l'intelligence des dogmes du christianisme! Cet âge d'or de la tolérance n'a, hélas! que trop vite passé.

Platon et Aristote n'avaient cependant pas été des étrangers pour les peintres du moyen âge. Les Byzantins eux-mêmes, malgré leur sévérité en matière d'art, leur avaient donné place dans les compositions religieuses, non point, il est vrai, comme représentants de la philosophie antique, mais comme précurseurs du Christ.

Dans l'art occidental aussi, les deux coryphées de la philosophie grecque avaient depuis longtemps reçu le droit de cité, quoiqu'ils fussent bien éloignés encore de ce degré de gloire où ils atteignirent grâce à Raphaël. La Renaissance voua aux deux philosophes une admiration enthousiaste. Platon surtout



FRAGMENT DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES

devint l'objet d'un véritable culte. Le duc Frédéric d'Urbin les associa tous deux aux prophètes et aux Pères de l'Église. Plus d'un prince ou prélat imita son exemple. C'est cette doctrine que le plus illustre des disciples de Marsile Ficin, Laurent le Magnifique, formula dans la belle sentence : « Sans l'étude de Platon, on ne saurait devenir ni un bon citoyen ni un chrétien éclairé ». Fait digne de remarque : à l'égard de Platon et d'Aristote, c'est l'art protestant qui s'est fait le champion du moyen âge et qui a repris contre les deux philosophes des accusations surannées. En plein XVI^e^ siècle, le plus brillant champion de la Renaissance de ce côté-ci des Alpes, Holbein, dans sa gravure intitulée *Christus vera lux*, précipite Platon et Aristote dans un gouffre en compagnie des faux docteurs. Il signale en outre Aristote à l'animadversion publique par un immense turban qui le fait ressembler à un de ces Turcs si détestés au XVI^e^ siècle.




L'ÉCOLE D'ATHÈNES

L'histoire de l'*École d'Athènes* est plus obscure que celle de la *Dispute du Saint Sacrement*. Tandis que, pour cette dernière, il est possible de suivre pas à pas les progrès de la composition, nous en sommes réduits, pour la fresque qui lui fait pendant, à quelques esquisses plus ou moins fragmentaires, à des études de têtes, de mains, de draperies. Nous y trouvons Raphaël fidèle à son principe de toujours dessiner d'après le modèle vivant et, autant que possible, d'après le modèle nu. Esquisse-t-il le portrait de Bramante, le prototype de l'Archimède de la fresque, il s'efforce de reproduire le caractère de ses mains osseuses, aux doigts noueux, qu'une paralysie précoce, nous le savons par Vasari, allait bientôt envahir. Un autre dessin nous montre l'artiste dessinant un modèle appuyé sur un bâton, dans une attitude un peu forcée; l'instant d'après, la belle figure d'Anaxagoras se dégage de ces essais si minutieux. Est-il rien de plus intéressant que d'assister ainsi, après trois siècles et demi, à la genèse des idées du maître? Le carton de l'*École d'Athènes*, à la bibliothèque Ambrosienne, à Milan, prouve avec quelle ardeur Raphaël, jusqu'au dernier moment, corrigeait et complétait ses compositions. Quoiqu'il fût à la veille d'exécuter la fresque, il se permit de nombreux changements : la belle architecture du fond manque encore dans le carton; on constate également l'absence de plusieurs figures : l'Héraclite assis au premier plan, les portraits de Raphaël et du Pérugin, etc. L'artiste les a ajoutées après coup dans la fresque.

Qui ne connaît cette composition admirable faite pour reculer les limites de l'intelligence humaine et qui forme comme le dernier mot de l'art! Si je tente de la commenter, ce n'est point pour en analyser les beautés, mais pour rappeler les interprétations diverses auxquelles elle a donné lieu, et pour déterminer les noms de quelques-uns des personnages qui y sont représentés.

La scène se passe sous un vaste portique, dont les arcades sont ornées de caissons, et dont les niches supportent, à gauche la statue d'Apollon, noblement inclinée, à droite celle de Pallas-Athèné tenant fièrement la lance et le bouclier. Ce splendide édifice, dont Vasari fait honneur à Bramante, ne rappelle-t-il pas les temples augustes, lumineux, élevés par la Philosophie et célébrés en si beaux vers par l'immortel disciple d'Épicure, Lucrèce? N'est-ce point là le sanctuaire dans lequel, d'après le poète, disparaissent les préoccupations vulgaires — ambition, vanité, amour de l'or, — pour faire place à la recherche de la vérité, aux plus pures jouissances de l'esprit?

Ces jouissances, les philosophes créés par Raphaël sont dignes de les goûter. Ce sont des hommes tout d'une pièce, indifférents aux événements extérieurs, méprisant la mort, de vrais caractères antiques. Comme l'artiste du XVIe siècle s'est imbu de la grandeur de cette époque! comme il a su la faire revivre dans ce qu'elle a d'éternellement jeune! Personne encore n'avait pénétré si profondément dans l'esprit d'une société dont les humanistes n'étaient que le pâle

reflet. Nulle part on n'en trouve une aussi éblouissante vision. « Du récit élégant et futile qu'un Balthazar Castiglione, un Sannazar, un Bembo, lui présentaient, a dit éloquemment M. Gruyer, Raphaël faisait jaillir quelque chose de fervent et de divin. » On croit voir devant soi ces héros de la science et de la philosophie dont l'histoire nous a transmis les hauts faits; l'un se précipitant dans la mer pour connaître plus tôt les secrets de la vie future, l'autre buvant tranquillement la ciguë en discutant sur l'immortalité de l'âme; le cynique Diogène priant Alexandre de se retirer de son soleil; Épictète répondant à son maître qui venait de lui casser la jambe : « Je vous l'avais bien prédit. » Quelle simplicité dans leurs manières, quelle poésie ou quelle énergie dans leurs traits! Tantôt ils sont radieux comme les plus beaux adolescents de Léonard de Vinci, tantôt d'une sévérité ascétique. Enthousiasme et scepticisme, rêverie et rigueur de la pensée, ferveur et sarcasme, il n'est point de corde que l'artiste n'ait fait vibrer avec une égale « maestria ». Mais, quelle que soit la beauté ou la force de l'expression, c'est encore par la surabondance de la vie que ces créations nous frappent le plus. Raphaël a voulu faire vrai avant tout; ses philosophes sont plus que les représentants d'une idée abstraite, ce sont des êtres réels, ayant chacun son caractère déterminé, vivant d'une vie qui leur est propre, acteurs convaincus et passionnés du sublime drame de la pensée qui s'appelle l'*École d'Athènes*. Cette recherche de la vérité est si ardente, que le peintre de la grâce n'a même pas reculé devant la laideur.

Si, dans l'*École d'Athènes*, Raphaël s'est élevé à une hauteur où nul autre peintre n'a jamais atteint, si, au delà de l'art romain de la décadence, il a retrouvé les plus pures inspirations du génie grec, c'est que l'artiste en lui n'a pas consenti à abdiquer devant l'érudit; c'est que, vis-à-vis du programme qui lui était tracé, il a entendu garder une entière indépendance. Aussi, chercher à donner un nom à chacun des acteurs de cette vaste scène serait une entreprise absolument chimérique. Il est certain, en effet, que si Raphaël a suivi dans ses lignes générales l'esquisse de l'histoire de la philosophie, telle que l'avait composée à son intention quelque humaniste de ses amis, il s'est au contraire inspiré, pour plusieurs de ses figures, de considérations purement artistiques. Avait-il quelque vide à remplir, il n'a pas hésité à y placer un personnage contemporain, sans lien apparent avec l'action principale : le duc François-Marie d'Urbin, le jeune Frédéric de Mantoue, le Pérugin, enfin lui-même. Ainsi il a introduit dans la composition une vie nouvelle, et réalisé ce groupement d'une pureté et d'une harmonie inimitables.

Mais s'il faut renoncer à découvrir une figure historique dans chacun des acteurs de l'*École d'Athènes*, il n'en paraît pas moins prouvé que Raphaël a voulu retracer dans cette page immortelle le développement de la philosophie grecque depuis Pythagore et Démocrite, c'est-à-dire depuis le VI^e siècle avant notre ère, jusqu'à Archimède (mort en 212).

Tout est matière à surprise, à stupéfaction, dans cette œuvre qui confond la

raison et paraît peinte, non par un homme de génie, mais par un dieu. Ainsi, en commençant l'histoire de la philosophie par le groupe inférieur de gauche et en la terminant par le groupe correspondant de droite, Raphaël a du coup placé dans la partie inférieure de la composition les représentants des sciences exactes, donnant ainsi les mathématiques pour base à la philosophie spéculative. Zoroastre seul se trouve en dehors de l'ordre chronologique. En le donnant pour voisin à Ptolémée, l'artiste a en effet commis un anachronisme (l'incertitude qui règne sur l'époque de la vie de ce personnage autorisait une pareille licence).

Mais suivons l'ordre même adopté par le maître et commençons notre description par le groupe de gauche. Tous les critiques sont d'accord pour reconnaître, dans le vieillard assis et écrivant avec ardeur, Pythagore, le fondateur de l'École mathématique. Un disciple, agenouillé à côté du grand initié, soutient les tables harmoniques inventées par lui.

Les noms des voisins de Pythagore, et notamment de l'Arabe qui, la main appuyée sur la poitrine, lui exprime son admiration, il nous faut renoncer à les découvrir; en revanche, on s'accorde à reconnaître Héraclite d'Éphèse dans le sombre rêveur assis au premier plan et traçant négligemment des caractères sur une feuille de papyrus, tandis que ses pensées sont ailleurs. Le jeune homme debout, à quelque distance de lui, paraît être François-Marie della Rovere, duc d'Urbin et souverain de Raphaël. Quant à l'enfant que l'on aperçoit derrière l'Arabe, ne serait-ce pas le jeune Frédéric de Mantoue, élevé à la cour de Jules II ? Les incertitudes recommencent en présence de l'homme à la face épanouie, à la tête couronnée de feuillage, qui parcourt un volume posé sur la base d'une colonne. On l'a pris tantôt pour Démocrite, l'inventeur de la théorie des atomes, tantôt pour Épicure, tantôt enfin pour Plotin, qui, d'après Marsile Ficin, était si beau et si aimable, que les femmes le suivaient avec admiration et que les pères lui apportaient leurs enfants pour lui confier leur éducation. Le vieillard placé à côté du philosophe, un enfant sur les bras, n'a pas moins exercé l'imagination des critiques. Au dire des uns, Raphaël aurait eu en vue un trait de mœurs particulier aux anciens : on sait, en effet, qu'afin d'accoutumer de bonne heure les enfants au silence et de diriger leurs instincts vers l'étude, ils les conduisaient dans les écoles de philosophie. D'autres y voient une allusion aux instances faites par Démocrite auprès des riches pour les décider à adopter les enfants des pauvres. D'aucuns encore croient que Raphaël a voulu rappeler l'habitude, chère aux Athéniens, de faire juger par les philosophes des dispositions de leurs enfants. Qu'importe, au fond, et à quoi bon tant chercher ? Cette partie de la fresque est admirable, voilà l'essentiel. La conviction, la rêverie, le doute, l'épicurisme, le respect des disciples pour la parole du maître, et jusqu'à l'insouciance de ce bel enfant et de ce beau jeune homme qui se demandent si, pour être heureux, il est nécessaire de tant réfléchir, — tous ces sentiments sont traduits en traits pleins de force et de vérité.

Montons les degrés du temple de Science. Nous apercevons tout d'abord un

jeune homme qui, à moitié nu, les cheveux flottant au vent, accourt chargé de livres. Il a comme pendant, à l'autre extrémité de la composition, un jeune homme qui sort en courant. Raphaël a-t-il voulu représenter par là — on l'a



PLATON ET ARISTOTE (FRAGMENT DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES)

supposé — le début et la fin de la grande École grecque ? Hypothèse ingénieuse, mais je suis encore plus frappé de l'intention rythmique. Répété aux deux extrémités de la fresque, ce motif lui donne une unité et un mouvement indicibles. L'ardeur du jeune philosophe qui, impatient de prendre part à la lutte, vole

plutôt qu'il ne marche, semblable à un des anges de la fresque d'*Héliodore*, contraste avec le calme, la froideur de son voisin, vrai type de sophiste, qui, debout contre le mur, lui désigne, comme pour l'exciter à l'attaque, le groupe placé à sa gauche, près de Socrate. Un des disciples de celui-ci s'est aperçu de leurs intentions; le bras levé vers eux par un mouvement d'une éloquence admirable, il leur reproche leurs attaques déloyales. Peut-être cet homme d'apparence grossière, mais aux sentiments généreux, est-il Eschine, le pauvre marchand de saucisses, qui, fervent admirateur de Socrate, devint plus tard un des orateurs célèbres de la Grèce. Étendant le bras droit vers les sophistes, il semble vouloir, par un geste impératif, les éloigner, comme s'il devinait en eux les impies qui osèrent accuser Socrate d'impiété, et dont la haine ne fut satisfaite que lorsque le vieillard de soixante-dix ans, celui que l'oracle de la Pythie avait nommé le plus sage des hommes, eut vidé la coupe empoisonnée.

Nous voici arrivés devant le groupe le plus beau de cette composition extraordinaire. A gauche, Alcibiade, armé de pied en cap, une main appuyée sur sa hanche, l'autre sur son épée, écoute respectueusement le maître. Le petit vieillard, à la mine renfrognée, dont la tête disparaît aux trois quarts sous un énorme bonnet fourré, et qui, les bras cachés sous son manteau, ne perd aucune des paroles de Socrate, est, croit-on, un de ces humbles artisans avec lesquels le philosophe aimait à s'entretenir, parce que leur esprit n'était point gâté par de faux principes. Voilà les plus simples associés à cette grande fête de l'intelligence. A côté de lui, s'appuyant sur la base d'un pilastre, et complètement absorbé par la parole du maître, nous voyons un jeune homme à la figure douce et radieuse : c'est Xénophon, grand capitaine et grand historien, le plus cher des disciples de Socrate, qui lui sauva la vie dans une bataille. Quant au maître lui-même, debout, négligemment drapé, tout entier à sa démonstration, il compte ses arguments sur ses doigts, comme pour donner plus de vigueur à son argumentation. Raphaël n'a pas reculé devant la laideur traditionnelle de son héros : il a pensé que la noblesse de l'expression rachèterait suffisamment l'irrégularité des traits.

Socrate, l'initiateur, discute encore. Son successeur, Platon, qui a réduit en un corps de doctrine les pensées du maître, qui a imprimé au système le sceau de la perfection, enseigne. Il n'y a plus de place, chez les disciples rangés autour de lui, que pour le respect : aucun d'eux, adolescent ou vieillard, n'oserait produire une objection devant le maître vénéré. Qu'il est beau, avec son front puissant, sa longue barbe blanche, ses larges épaules, tenant sous le bras gauche le *Timée*, levant le bras droit vers le ciel, comme pour montrer que là est l'unique source de la vérité! Seul dans l'art moderne, son voisin, Aristote, peut lui être comparé; plus jeune, mais plus positif, il rappelle son émule à l'observation des lois de la nature et abaisse sa droite vers le sol, lui montrant que c'est là qu'il faut chercher l'explication des mystères de la philosophie. Au *Timée* il oppose l'*Éthique*, qu'il appuie sur un de ses genoux. Frappé de la beauté de ces

deux figures, le XVIe siècle n'a pu se persuader qu'elles représentaient de simples mortels; il finit par les baptiser des noms de saint Pierre et de saint Paul, comme si les deux coryphées de la philosophie antique ne méritaient pas de prendre place parmi les dieux. C'est que Raphaël a déployé ici une puissance d'assimilation qui tient vraiment du prodige. Il ne s'était certainement pas beaucoup occupé de l'antiquité, envisagée dans sa littérature et sa science, lorsqu'il commença l'*École d'Athènes*. Eh bien, quelques semaines lui suffirent pour se familiariser avec cette société si nouvelle pour lui; il ne tarde pas à pénétrer ses moindres secrets, lui emprunte ses moyens d'action les plus puissants, l'éclaire et la vivifie à tel point, qu'aujourd'hui, après trois siècles et demi d'investigations, la critique n'a pas trouvé de définition plus noble, plus nette, plus saisissante, pour les deux grands systèmes philosophiques qui se sont partagé l'empire du monde. Les formules si longtemps cherchées par les savants, un simple peintre les a découvertes, sans effort, par la divination du génie.

Au delà du chef de l'Académie et de celui du Lycée, on ne trouve plus de groupes, mais seulement des personnages isolés : l'un, l'éclectique, recueillant avec ardeur des notes; un autre, quelque stoïcien, gravement enveloppé dans sa toge et plein de dédain pour les études qui passionnent à un si haut point ses voisins; puis Diogène, couché sur les marches, son écuelle à côté de lui, et couvert de haillons, image vivante du cynisme.

En revenant au premier plan, nous trouvons les représentants de celles des sciences exactes auxquelles Aristote a donné une impulsion nouvelle : le géographe Ptolémée, que Raphaël, suivant en cela les errements de son temps, a confondu avec le roi d'Égypte; Zoroastre, tenant comme lui un globe (sa présence dans cet endroit est un anachronisme); Archimède, traçant sur une ardoise des figures géométriques (Raphaël a donné au célèbre savant syracusain les traits de son protecteur Bramante). On ne songe même plus ici, tant la scène captive, à l'art prodigieux avec lequel le peintre a résolu les problèmes les plus ardus de la construction et du modelé, à ces raccourcis qui devaient rendre jaloux Michel-Ange lui-même. Jamais encore les difficultés et les plaisirs de l'étude n'avaient été traduits par une mimique plus juste et plus pittoresque. Les élèves ont écouté avec une attention égale la démonstration du maître, mais ils n'ont pas tous saisi avec la même rapidité. Le plus jeune, un genou à terre, les yeux rivés sur l'ardoise, cherche encore; le second, à moitié levé, commence à comprendre. Quant au troisième, également agenouillé, le problème n'a plus de mystères pour lui, et il fait part de sa découverte au quatrième, qui a aussi trouvé de son côté la solution et qui laisse éclater sa joie.

Mais examinons les deux figures placées à droite, dans l'endroit le moins apparent : Raphaël s'y est représenté en compagnie de son maître, Pierre Pérugin. Nous avons quelque peine à reconnaître le vieux chef de l'École ombrienne. Dix ans se sont passés depuis l'exécution du portrait de la salle du

« Cambio », et le maître a beaucoup vieilli. Peut-être aussi Raphaël l'a-t-il peint de souvenir. (C'est à tort que l'on a cru reconnaître dans ce portrait le Sodoma, alors à peine âgé de trente-cinq ans, et d'une physionomie caractéristique, qui n'a rien de commun avec celle du vieillard de l'*École d'Athènes*.) Par



PORTRAITS DE RAPHAEL ET DU PÉRUGIN (ÉCOLE D'ATHÈNES)

contre, le portrait de Raphaël offre la plus grande ressemblance avec celui de la galerie des Offices : même teint olivâtre, mêmes cheveux châtains, même cou long et flexible. Mais l'adolescent est devenu un homme : une légère moustache commence à couvrir sa lèvre, ses yeux sont pleins de feu, son maintien assuré. Une curieuse photographie nous montre l'état de ces portraits avant l'exécution définitive, c'est-à-dire les dessous, les repentirs, qui sont encore apparents sous



LE PARNASSE

la couche de peinture actuelle. La physionomie de Raphaël — d'une maigreur remarquable — s'y rapproche encore davantage du portrait de Florence.

La postérité a épuisé les formules d'admiration devant l'*École d'Athènes*, et cependant chaque jour nous fait découvrir, dans le chef-d'œuvre, des beautés nouvelles. Après l'achèvement de cette grande page, proclamons-le, le charme était rompu : la Renaissance avait réalisé son rêve et égalé, peut-être même surpassé, les modèles antiques. L'*École d'Athènes* forme donc le couronnement d'une longue suite de siècles; mais elle est plus qu'une date : elle est un modèle avec lequel il n'a été donné à personne, depuis, de rivaliser.

Dans la *Dispute du Saint Sacrement*, dans l'*École d'Athènes*, on admire la netteté architecturale de la composition, la grandeur des idées, l'ampleur et la majesté des figures. Si, dans l'une, Raphaël s'est élevé à la hauteur de l'épopée, dans l'autre il a montré avec quelle habileté consommée il savait analyser les sentiments ou les croyances de ses héros et rendre dramatique jusqu'à l'enseignement de la philosophie. La troisième fresque de la même salle, le *Parnasse*, se distingue par des qualités bien différentes. Le Sanzio y a rompu avec ses anciennes préoccupations de symétrie, de convenance décorative, autorisé, comme il l'était, par la nature même du sujet. En effet, si la religion et la philosophie forment chacune un corps de doctrine fondé sur des règles sévères, la poésie, par contre, ne relève que de l'imagination; il est donc juste que l'artiste, pour la célébrer, jouisse à son tour de la plus entière indépendance. Pour la première fois, Raphaël s'abandonne ainsi à l'inspiration, dédaignant tout calcul, comme s'il avait été persuadé d'avance que sa composition, quelle qu'elle fût, serait un chef-d'œuvre. Dans le *Parnasse*, ce ne sont qu'effusions lyriques; la poésie déborde, il n'y a point de place pour la prose. Les acteurs sont groupés avec une liberté et une aisance qui peuvent étonner chez un esprit aussi réfléchi; la molle élégance de leurs poses, l'expression langoureuse de leurs traits, rappellent plus d'une fois la manière du Sodoma, dont il ne serait pas impossible que le peintre d'Urbin eût à ce moment subi l'influence.

Assis au sommet du mont sacré, à l'ombre d'un bois de lauriers, Apollon, création suave entre toutes celles de l'art moderne, conduit l'archet de son violon et s'abandonne, les yeux levés au ciel, à ses divins transports. Autour de lui sont rangées les Muses, les unes recueillies, les autres pleines d'enthousiasme : ce sont les personnifications les plus parfaites de la grâce, de la noblesse, de la poésie; on admirera surtout le geste, d'une tendresse infinie, par lequel l'une d'elles appuie sa tête sur l'épaule de sa sœur. Les autres acteurs s'abandonnent avec plus de liberté à leurs propres impressions. Debout, le front haut, le geste pathétique, le sublime aveugle, Homère, récite un chant de l'*Iliade*, qu'un jeune homme assis à côté de lui écoute et transcrit avec avidité. Derrière Homère, le doux Virgile montre à Dante, dont le sombre profil se détache sur l'azur du ciel, le maître par excellence, Apollon. Au fond, à l'endroit le moins en vue, se

tient un adolescent timide et recueilli, dans lequel on a cru reconnaître Raphaël. Plus bas, au premier plan, on aperçoit quatre personnages debout, causant gravement, tandis qu'assise sur un rocher, Sapho écoute leurs doctes conversations. L'un de ces quatre poètes, celui qui est placé au fond, derrière le laurier, est sans contredit Pétrarque; mais quels sont ses voisins? Faut-il voir en eux, comme on l'a fait pendant longtemps, Alcée, Anacréon et la belle Corinne? Le champ ouvert aux hypothèses est vaste. Il règne tout autant d'incertitude sur les poètes qui occupent le côté opposé. On ne reconnaît avec certitude que l'Arioste causant avec une des Muses, et plus loin Antonio Tebaldeo, l'un des plus chers amis de Raphaël. Les gloires modernes, les créateurs de la littérature nationale de l'Italie, se trouvent ainsi associés aux gloires de l'antiquité.



ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE DANTE
(Collection Albertine, à Vienne.)

Dans sa description des Champs Élysées, Virgile nous montre des ombres chantant en chœur un hymne joyeux en l'honneur d'Apollon; elles étaient couchées au milieu d'un bois odoriférant de lauriers, arrosé par les eaux abondantes de l'Éridan. On voyait parmi elles les poètes pieux qui avaient chanté des vers dignes de Phœbus, ceux qui avaient embelli la vie en inventant les arts, ceux qui par leurs bienfaits avaient mérité de vivre dans la mémoire des hommes. En nous traçant, dans le *Parnasse*, cette vivante et poétique image des jouissances intellectuelles, Raphaël semble s'être souvenu des vers du poète latin. Tout, en effet, dans cette page si suave, ravit et élève; tout nous montre des hommes habitant un monde idéal et détachés des passions aussi bien que des intérêts d'ici-bas.

Pour la paroi qui fait pendant au *Parnasse*, et qui est également coupée en deux par une fenêtre, Raphaël a adopté une décoration absolument différente : il a placé dans la lunette supérieure les trois auxiliaires de la Justice, la *Prudence*, la *Force*, la *Modération*. Des génies ailés relient entre elles ces trois figures, d'un caractère grandiose, et animent la composition, qui, sans eux, manquerait de mouvement. Nous verrons plus tard, dans les *Sibylles* de l'église de la Pace, des anges remplir le même office et pourvoir aux besoins de la décoration.

Les deux compartiments inférieurs, restés libres de chaque côté de la fenêtre, ont reçu deux sujets purement historiques, se rapportant à la codification du droit civil et du droit canon, et complétant ainsi la glorification de la Justice : *l'Empereur Justinien promulguant les Pandectes*, *le Pape Grégoire IX promulguant*

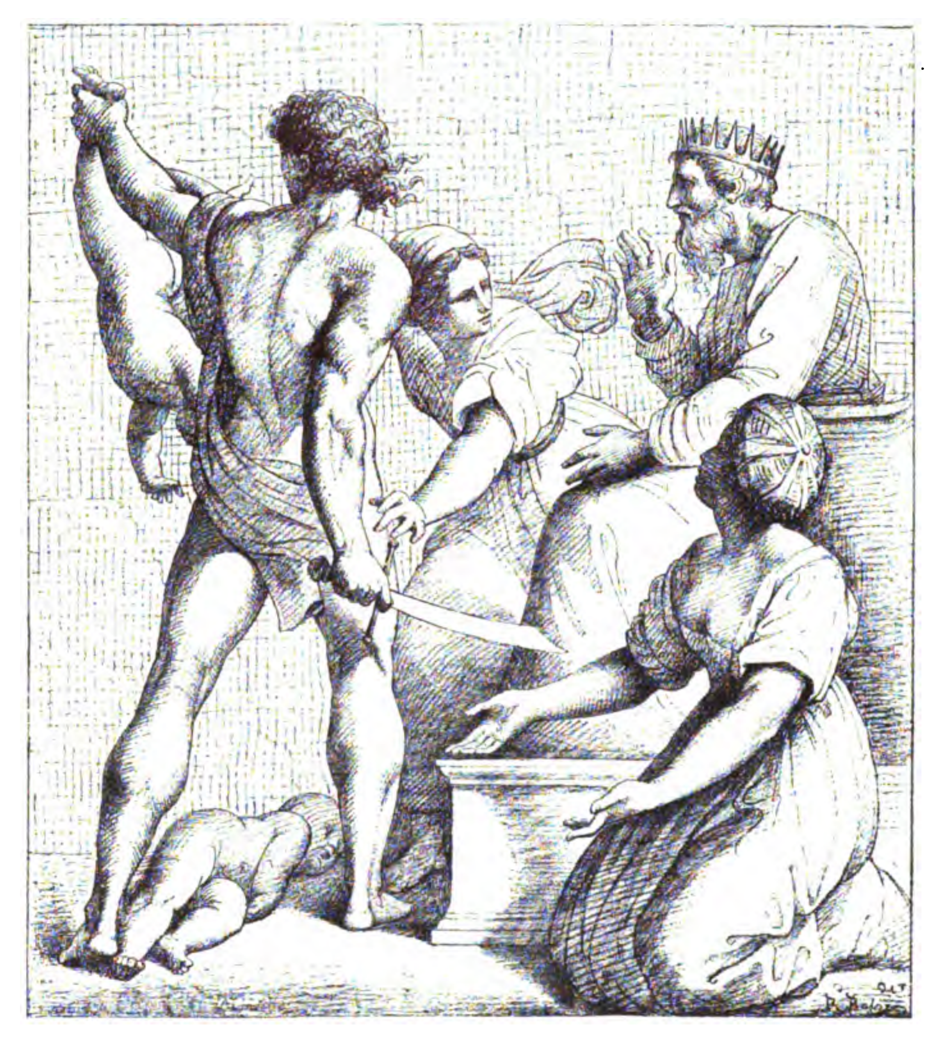
*les Décrétales*. Le tableau contient une innovation, dont Raphaël ne calculait guère la portée, et qui devait le mener bien loin : tandis qu'il n'avait jusqu'alors que rarement eu recours au portrait, il n'a pas craint de représenter ici Grégoire IX sous les traits de Jules II, en compagnie de plusieurs cardinaux de son entourage. Il avait pour excuse l'exemple des Florentins du XV$^{e}$ siècle, et surtout de Masaccio, dont il avait si longuement étudié les compositions.



ÉTUDE POUR LA MUSE MELPOMÈNE (Université d'Oxford.)

Les peintures de la voûte ne le cèdent pas à celles des parois. Comme ces dernières, elles se distinguent à la fois par la noblesse du style, la magie de la couleur et par une entente vraiment admirable de l'effet décoratif. Ces qualités nous frappent surtout si nous comparons l'œuvre du Sanzio à celle d'un de ses émules, le Sodoma, qui l'avait précédé, comme nous l'avons dit, dans la Chambre de la Signature (peut-être même les deux artistes travaillèrent-ils quelque temps côte à côte; nous avons vu, en effet, qu'au mois d'octobre 1508, le Sodoma reçut un acompte sur le prix des peintures à exécuter dans les « Stances »), et qui avait orné le plafond de sujets mythologiques. En laissant subsister les compositions de son rival, du moins dans la partie supérieure de la voûte, le Sanzio a donné un rare exemple de tolérance; mais il a aussi agi dans l'intérêt de sa propre gloire. Malgré notre admiration pour le Sodoma, nous sommes en effet forcé de reconnaître qu'ici le maître lombard est resté absolument au-dessous de lui-même. Ne regrettons donc pas outre mesure la destruction de ses fresques, si tant est qu'il ait orné les « Stances » de compositions plus considérables, ni surtout leur remplacement par l'œuvre, si supérieure, de Raphaël. Prenons d'abord les anges ou génies qui supportent le médaillon central orné des armoiries de Nicolas V. Rien de plus guindé ni de moins pittoresque. Le Sodoma y a cherché les effets de raccourci les plus bizarres, les plus choquants, au lieu de s'attacher, comme Raphaël, à une disposition vraiment décorative. Par je ne sais quel caprice, il est tout à coup revenu, lui le fougueux innovateur, à la manière de Mantègne (dont il a imité le fameux plafond peint dans le palais de Mantoue) et de Melozzo da Forli. Il n'a pas été plus heureux dans les sujets empruntés à la mythologie : la banalité (parfois aussi l'obscurité) des idées n'est égalée que par la faiblesse du style; les compositions sont aussi vides que le dessin est veule. L'antiquité n'y est plus une source féconde d'inspiration, elle est devenue un arsenal dans lequel l'artiste puise à pleines

mains des motifs qui le dispensent d'inventer, de réfléchir. Il n'est pas jusqu'à l'ornementation (oves, entrelacs, grotesques, etc.) qui ne soit d'une vulgarité désespérante. Le destin favorisait manifestement Raphaël en lui fournissant l'occasion de placer en regard de ces productions, si médiocres à tous égards,



LE JUGEMENT DE SALOMON

les pages si fortes de pensée et de style qui s'appellent *Adam et Ève, Apollon et Marsyas, le Jugement de Salomon, l'Astronomie.*

En créant les figures allégoriques qui ornent les quatre médaillons du plafond, la *Théologie*, la *Philosophie* ou la *Science*, la *Justice*, la *Poésie*, Raphaël s'attaquait à un sujet souvent traité avant lui. Grâce à la puissance de son génie, grâce aussi à la faveur du sort qui, en le faisant naître après tant de maîtres illustres, les Giotto, les André de Pise, les Lorenzetti, les Ghirlandajo, lui permettait de tirer parti de leurs modèles, l'Urbinate a réussi, ici encore, à impri-

mer à ses allégories le sceau de la perfection. Le recueillement, la piété, ne se sont-ils pas incarnés dans la grave et touchante personnification de la *Théologie*, ou, pour parler le langage de Raphaël, la *Connaissance des Choses divines*? L'inspiration a-t-elle été plus éloquemment caractérisée que par cette femme d' « une beauté resplendissante et idéale, vêtue de blanc et de bleu, qui sont les couleurs du ciel, trônant sur des nuages argentés, les ailes, grandes et larges, majestueusement déployées, le front pur couronné d'un laurier verdoyant, le regard serein et limpide plongé dans des horizons lointains, et à côté deux chérubins proclamant sa divine inspiration ».

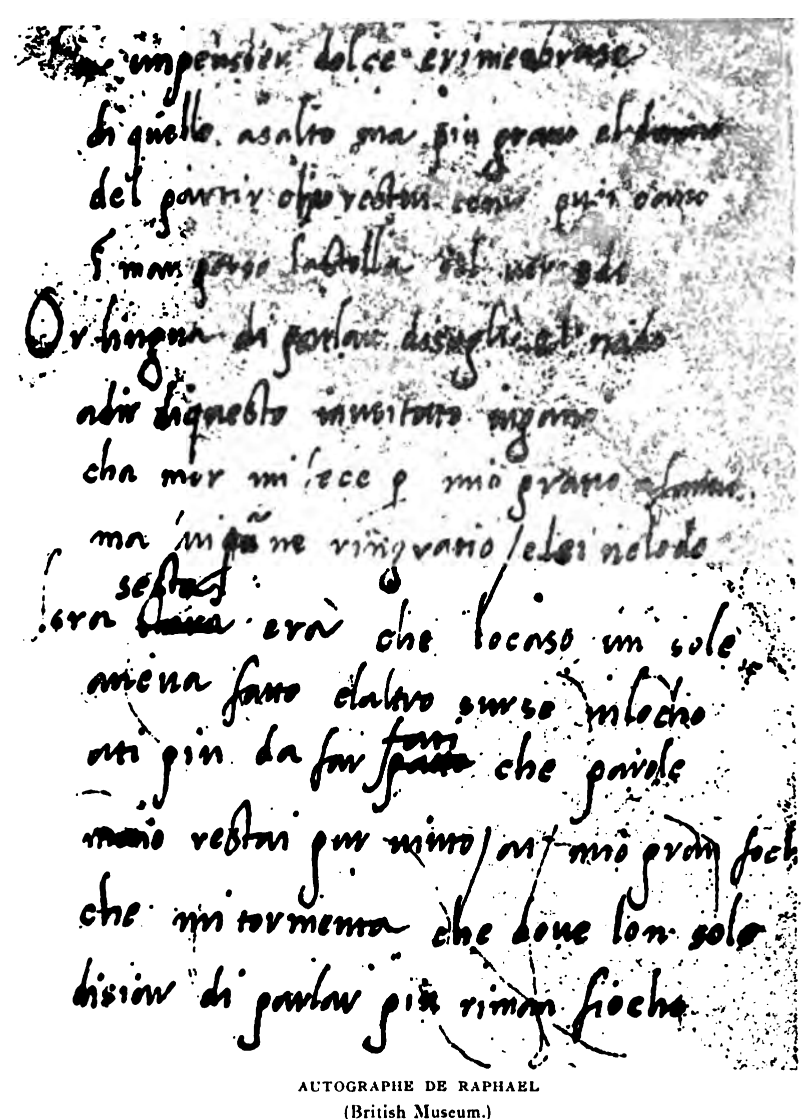
Outre les difficultés inhérentes au choix des sujets, tous si nouveaux pour lui, Raphaël avait à compter avec celles qui résultaient de l'emploi de la fresque. Il s'en fallait qu'il fût complètement familiarisé avec ce procédé, dans lequel il ne s'était exercé qu'une fois, plusieurs années auparavant, dans la chapelle de San Severo de Pérouse : aussi peut-on suivre pas à pas ses tâtonnements et ses progrès. Si la *Dispute du Saint Sacrement* témoigne encore d'une certaine inexpérience, dans l'*École d'Athènes* on découvre déjà cette sûreté de main prodigieuse qui a fait de Raphaël le premier des « fresquistes » de tous les temps. Le lecteur me saura gré, à ce sujet, de placer sous ses yeux les observations d'un artiste aussi distingué par son goût que par sa connaissance approfondie de l'œuvre du Sanzio, M. Raymond Balze.

« Raphaël, m'écrit M. Balze, commençait par dessiner d'après nature (à la sanguine de préférence) les figures qu'il se proposait d'introduire dans ses compositions; puis il les transportait, au moyen de carreaux, soit sur toile, soit sur carton. Le carton, doublé d'un papier, était piqué à l'aiguille, et le papier-doublure était à son tour poncé au charbon, soit sur le mur, soit sur le panneau. Le dessin une fois apparent, un léger trait au pinceau le fixait, le précisait, ou même le corrigeait. Ce trait, c'est Raphaël lui-même qui le donnait d'ordinaire, et il en profitait parfois pour modifier la composition première.

« Pour les fresques, le maçon couchait, le matin de bonne heure, le mortier sur le mur, en suivant les indications tracées la veille par Raphaël sur le carton. On commençait naturellement toujours par le haut, de manière que le mortier pût s'égoutter, sans que l'eau s'écoulât sur les parties déjà sèches. Puis on décalquait le poncis, et, au moyen d'une pointe de fer, on dessinait les contours sur le mortier frais. Ce travail terminé, Raphaël se mettait à peindre, en commençant par les lumières. Les couleurs étaient contenues dans de petits pots pareils à ceux que l'on voit dans une des fresques des Loges et dans le tableau de l'Académie de Saint-Luc. Raphaël s'arrangeait de façon à peindre le même jour toutes celles des parties d'une figure ou d'un groupe qui devaient avoir la même tonalité. En s'y reprenant à plusieurs reprises, il lui aurait en effet été difficile de leur conserver à toutes la même valeur.

« Il est impossible de déterminer le temps que Raphaël a consacré à l'exécu-

tion de ses dessins et de ses cartons. Mais, en ce qui concerne ses peintures murales proprement dites, les contours biseautés de la fresque (disposition nécessaire pour faire adhérer le mortier de la veille à celui du lendemain) permettent de suivre pas à pas le progrès du travail. J'ai pu remarquer que, dans l'*Incendie*



Un pensier dolce e rimembrare
di quello asalto ma più gravo el danno
del partir ch'io restai como quei c'hanno
in mar perso la stella s'el ver odo
Or lingua di parlar disogli el nodo
a dir di questo inusitato inganno
ch'amor mi fece per mio grave affanno
ma lui più ne ringrazio e lei ne lodo
L'ora sesta era che l'ocaso un sole
aveva fatto e l'altro surse in locho
atto più da far fatti che parole
ma io restai pur vinto al mio gran focho
che mi tormenta che dove l'on sole
desiar di parlar più riman fiocho

AUTOGRAPHE DE RAPHAEL
(British Museum.)

*du Bourg*, le grand groupe de gauche, composé de quatre figures plus grandes que nature, a été entièrement peint dans l'espace d'une semaine. Dans l'*École d'Athènes*, chacune des figures n'a guère exigé qu'une journée de travail. Les fragments d'architecture surtout y ont été exécutés avec une rapidité prodigieuse : l'artiste faisant préparer par le maçon d'immenses surfaces, le mortier était généralement trop humide encore quand il commençait à peindre; de là les craquelures qu'on remarque dans les différentes parties du portique. Les

retouches à la petite fresque ont, il est vrai, dû occasionner un surcroît de travail. Elles sont surtout sensibles dans le *Parnasse*, où le ciel est à fresque, tandis que les lauriers qui ombragent les Muses sont *a tempera* : aussi la couleur vient-elle au doigt, même en la frottant légèrement. Mais, vers 1516, Raphaël avait acquis une si grande habitude de la fresque, qu'il put, le plus souvent, se dispenser de recourir aux retouches.

« Dans la *Galatée*, la démarcation des différentes parties de la fresque est fort




LA PHILOSOPHIE
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

sensible. En examinant les contours des biseaux, on s'aperçoit que la composition tout entière a été exécutée en douze ou quinze jours. »

Cette facilité prodigieuse explique comment Raphaël a pu peindre chaque année de douze à quinze tableaux ou fresques. En 1518, le nombre de ses compositions s'est même élevé à vingt ou vingt-deux.

Pendant que les pensées sublimes auxquelles nous devons les fresques de la Chambre de la Signature occupaient l'esprit de Raphaël, des sentiments d'une nature bien différente trouvaient place dans son cœur. Pour la première fois peut-être il connut les tourments de l'amour, et s'efforça d'adoucir ses peines

en les exprimant en vers. Trois des sonnets composés à cette époque existent encore, et, fait digne de remarque, ils sont tous écrits sur le revers de dessins destinés à la *Dispute du Saint Sacrement*. Raphaël en était probablement à ses premiers essais en matière de versification : la facture est des plus laborieuses, l'idée souvent obscure, et presque toujours vague. La délicatesse du sentiment, la réserve, la discrétion, sont si grandes, que la pensée échappe presque à l'analyse. L'artiste a longtemps tâtonné; à diverses reprises, il a noté sur un coin de



LA POÉSIE
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

la feuille tous les mots qui pouvaient lui servir de rimes. La reproduction intégrale de ces poésies, dont le sens est loin d'être fixé, ne présenterait qu'un faible intérêt; aussi nous bornerons-nous à placer sous les yeux de nos lecteurs, à titre de spécimen, la traduction d'un des sonnets conservés au « British Museum » :

« Bien doux est le souvenir de cette attaque, mais aussi combien la séparation n'a-t-elle pas été douloureuse! Je restai comme ceux qui sur mer ont perdu l'étoile, si tant est que je sois bien informé. — Langue, délie les liens de la parole, pour que je puisse raconter l'insigne trahison dont l'amour m'a rendu victime. — Néanmoins je le remercie, de même que je la loue. — Il était

six heures : un soleil s'était couché, l'autre se levait à sa place, moment plus favorable aux actes qu'aux paroles. — Mais je restai subjugué par l'ardeur qui me consumait : plus l'homme désire parler, plus la parole lui fait défaut. »

Si la clef des allusions contenues dans ce sonnet est perdue pour nous, le sens du sonnet suivant présente moins de difficultés; à travers l'inexpérience qui se révèle dans la forme, on découvre des images, on saisit des pensées de la plus grande délicatesse.

« Amour, tu m'as enchaîné avec la lumière de deux yeux qui font mon tourment, et avec une face de blanche neige et de roses vivaces, avec un beau parler et des manières élégantes. — Telle est l'ardeur qui me consume, que ni mer ni fleuve ne pourrait éteindre mon feu. Mais je ne me plains pas, car mon ardeur me rend si heureux, que plus je brûle, et plus je désire brûler. — Combien furent doux le joug et la chaîne de ses bras blancs enlacés autour de mon cou! En me détachant, je ressentis une douleur mortelle. — Je m'arrête, un bonheur trop grand fait mourir. Aussi je me tais, mes pensées tournées vers toi. »

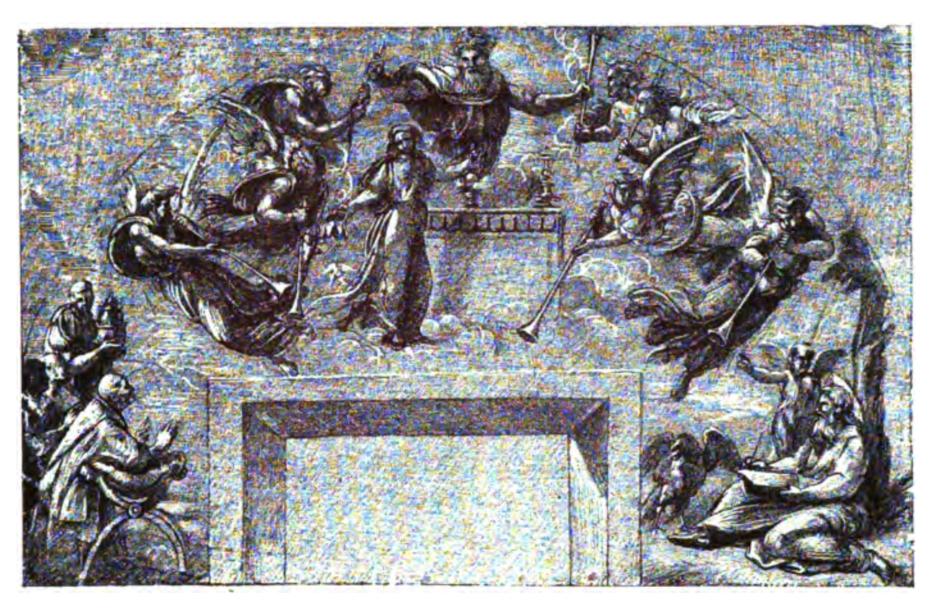
Dans le troisième sonnet, Raphaël se jure à lui-même de ne pas dévoiler le secret de son bonheur : « De même que Paul, descendu du ciel, ne put pas révéler les secrets de Dieu, de même mon cœur a recouvert toutes mes pensées d'un voile amoureux. C'est pourquoi, tout ce que j'ai vu, tout ce que j'ai fait, je le tais, à cause de la joie que je cache dans mon cœur. Mes cheveux changeront (de couleur) sur mon front plutôt que le devoir ne se changera en pensées coupables, » etc.

A qui furent adressées ces compositions si passionnées et en même temps si respectueuses? On l'ignore. Faisons de nécessité vertu; imitons la réserve de Raphaël, qui n'a pas prononcé le nom de celle qu'il aimait, et renonçons à soulever le voile qui couvre l'histoire de ce premier amour.

Avant de quitter la Chambre de la Signature, jetons encore un regard sur ce sanctuaire, le plus complet, le plus splendide que l'art moderne ait créé. Par la profondeur des idées, la noblesse du style, la vie et la jeunesse qui règnent jusque dans les moindres parties de la décoration, ce vaste ensemble restera un monument unique dans les annales de la peinture. Raphaël, et c'est tout dire, Raphaël lui-même ne s'est jamais élevé plus haut.



ÉTUDE DE TÊTE (FRAGMENT)
(Collection Albertine, à Vienne.)



ÉTUDE POUR UNE SCÈNE DE L'APOCALYPSE DANS LA SALLE D'HÉLIODORE
(Musée du Louvre.)

# CHAPITRE XI

Raphaël au service de Jules II (suite) : la Chambre d'Héliodore. — Travaux pour les particuliers : Madones et Saintes Familles. — Portraits. — Premières Gravures de Marc-Antoine. — Mort de Jules II.

La Chambre de la Signature avait été achevée en 1511, après trois années de travail. Jules II, au comble de l'enthousiasme, chargea Raphaël de décorer également la salle voisine, la Chambre d'Héliodore. Mais, si son admiration pour l'artiste n'avait fait que croître, ses idées sur la mission de l'art, et en particulier sur le choix des sujets destinés à illustrer sa résidence, s'étaient singulièrement modifiées. La salle de la Signature est l'expression la plus haute de cette civilisation si admirablement pondérée dont Raphaël, à son tour, a été l'interprète le plus fidèle et le plus éloquent. Les souvenirs du moyen âge s'y mêlent harmonieusement aux splendides conquêtes de la Renaissance; la science, l'art, la poésie, y sont glorifiés au même titre que la jurisprudence et la théologie. Partout éclatent cette large tolérance, cette sympathie universelle, qui ont fait la gloire du XV^e^ et du XVI^e^ siècle.

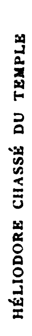
Tout autre est le caractère de la Chambre d'Héliodore. La grandeur de la religion, la puissance du chef de l'Église, telles sont les seules idées qui nous frappent dans les peintures de cette salle. Plus de réminiscences profanes, plus d'excursions dans le domaine de la poésie : l'art a abdiqué son indépendance et ne songe plus qu'à nous rappeler que nous nous trouvons dans l'appartement du souverain pontife; bien plus, d'un pontife ayant nom Jules II. D'un côté, la glorification

des exploits militaires du pape dans la transparente allégorie de l'*Héliodore chass du temple*; de l'autre, la représentation d'un miracle destiné à faire accepter par les plus incrédules les enseignements de la religion. Les deux sujets ajoutés sous Léon X augmentent encore cette impression. L'un rappelle à la fois la délivrance de saint Pierre et celle du pape régnant; l'autre retrace un des actes les plus glorieux du pontificat d'un homonyme de Léon de Médicis, saint Léon, premier du nom. Que nous voilà loin de cette radieuse apothéose de l'antiquité païenne, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, *Apollon et Marsyas* !

Mais on peut soutenir que, même au point de vue particulier auquel devaient se placer Jules II et Léon X, le programme des peintures destinées à la salle d'Héliodore, comme aussi celui de la salle de l'*Incendie du Bourg*, était plein de contradictions. La représentation des triomphes de la papauté une fois admise en principe pour la décoration de l'appartement pontifical, quels étaient les épisodes qui s'imposaient au choix du peintre? C'étaient tout d'abord, si l'on voulait laisser de côté l'histoire de l'Église primitive, les grands événements du règne de Constantin (nous reconnaissons que, à cet égard du moins, Léon X a fait preuve de logique en consacrant une salle spéciale au premier empereur chrétien); puis venaient trois des sujets choisis soit par Jules II, soit par Léon X, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, le *Couronnement de Charlemagne*, la *Messe de Bolsène*, tous événements de la plus haute importance dans les annales ecclésiastiques. Les croisades d'un côté, les luttes de l'Église et de l'Empire de l'autre, pouvaient fournir au moins trois ou quatre sujets qu'il n'était pas permis de négliger. (Comprend-on que ces deux papes de la Renaissance, qui reprenaient avec tant d'énergie les traditions du moyen âge, n'aient même pas accordé un souvenir à Grégoire VII, à Innocent III, à Boniface VIII?) Au XV^e siècle, on pouvait emprunter quelque épisode caractéristique, tel que le retour de Martin V à Rome, ou l'ouverture du concile de Florence. Pour le XVI^e siècle, enfin, la pose de la première pierre de la nouvelle basilique vaticane aurait fourni la matière d'une peinture digne de clore le récit de tant d'actes glorieux. Le Vatican aurait ainsi possédé un cycle sinon complet, du moins homogène; la grandeur des idées aurait répondu à la beauté de l'exécution.

Mais l'amour-propre de Jules II et surtout de Léon X a dénaturé, au profit de l'ambition personnelle de ces pontifes, un programme dont l'idée première était assurément des plus élevées.

Un dessin du Louvre montre à quel point Raphaël et son protecteur hésitèrent sur le choix des sujets destinés à la salle d'Héliodore. Il était question, à l'origine, de représenter, dans une des deux lunettes surmontant les fenêtres, une scène de l'Apocalypse : Dieu remettant aux sept anges les trompettes dont le son doit engendrer les calamités les plus épouvantables. A droite, on voit saint Jean (figuré sous les traits d'un vieillard) assis et écrivant; au sommet, Dieu planant au-dessus d'un autel et remettant les trompettes à ses messagers; près de lui, un autre ange tenant l'encensoir embrasé au contact duquel la terre s'en-



HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE

tr'ouvrira et se couvrira d'éclairs; à gauche, le pape agenouillé devant son prie-Dieu, dans une attitude peu différente de celle qu'il aura dans la *Messe de Bolsène*. Le dessin du Louvre se rattache d'ailleurs, par son sujet, au courant d'idées qui passionnait alors Jules II : comme si ses coups ne portaient pas assez fort, il rêve de faire intervenir la justice divine pour exterminer ses adversaires.

La Chambre d'Héliodore avait été décorée une première fois, sous Nicolas V, par Piero della Francesca. Raphaël, ne pouvant sauver les compositions de son prédécesseur, voulut du moins en perpétuer le souvenir : il les fit copier par ses élèves. Les ornements dont un peintre contemporain de Raphaël, probablement B. Peruzzi, avait couvert la voûte, furent mieux partagés : ils existent aujourd'hui encore à côté des créations du Sanzio.

Pour la première fois, Raphaël, dans la Chambre d'Héliodore, confia une part considérable du travail à un collaborateur : il s'adjoignit Jules Romain, alors âgé de vingt ans.

La fresque qui a donné son nom à la Chambre dont nous nous occupons, l'*Héliodore chassé du temple*, ne le cède guère, du moins comme célébrité, aux compositions de la Chambre de la Signature. L'enthousiasme que cette œuvre considérable provoque depuis bientôt quatre siècles se comprend aisément; il est difficile, après avoir contemplé les compositions si calmes, si nuancées, de la salle précédente, de ne pas être saisi devant ce drame biblique, aussi terrible que vivant. L'*Héliodore* forme la digne préface des cartons de tapisserie, la plus puissante et la plus populaire des œuvres de Raphaël.

Pour composer cette grande page, Raphaël n'a eu qu'à s'inspirer du récit de l'Ancien Testament. En dehors du groupe formé par Jules II et son entourage, il n'y a pas dans la fresque un seul détail qui soit en désaccord avec l'Écriture, bien plus, qui n'en forme le commentaire le plus fidèle, le plus vivant qui se puisse imaginer. On en jugera par cet extrait, qu'il est indispensable de placer en regard de la peinture : « C'était vraiment un spectacle digne de pitié que de voir cette multitude confuse, et le grand prêtre accablé d'affliction, dans l'attente où ils étaient de ce qui arriverait. — Pendant que les prêtres invoquaient le Dieu tout-puissant, Héliodore, présent avec ses gardes à la porte du trésor, ne pensait qu'à exécuter son dessein. Mais l'esprit de Dieu tout-puissant se fit voir alors par des marques bien sensibles, en sorte que tous ceux qui avaient osé obéir à Héliodore, étant renversés par une vertu divine, furent tout d'un coup frappés d'une frayeur qui les mit tous hors d'eux-mêmes; car ils virent paraître un cheval sur lequel était monté un homme terrible, magnifiquement habillé, et qui, fondant avec impétuosité sur Héliodore, le frappa en lui donnant plusieurs coups des deux pieds de devant : et celui qui était monté dessus semblait avoir des armes d'or. — Deux autres jeunes hommes parurent en même temps, pleins de force et de beauté, brillants de gloire et richement vêtus, qui se tenaient aux deux côtés d'Héliodore, le fouettaient chacun de son côté, et le frappaient sans

relâche. — Héliodore tomba donc tout d'un coup par terre, tout enveloppé de ténèbres, et, ayant été mis dans une chaise, on l'emporta de là et on le chassa du temple. »

Dans le *Livre des Macchabées*, les différentes scènes se suivent. Raphaël, ne voulant pas perdre un seul des traits contenus dans le récit sacré, a fondu tous ces épisodes en un drame unique. Le grand prêtre est encore absorbé par la prière; une partie des assistants, et notamment les deux Israélites debout près de l'autel, témoignent encore de leur indignation, que déjà Héliodore est frappé, que déjà le reste de l'assemblée laisse éclater sa surprise ou sa joie. Cette juxtaposition de scènes si intimement liées est certes une des idées les plus hardies de Raphaël : l'artiste s'aperçut de son succès; aussi ne manqua-t-il pas dans la suite de tirer parti de ce système de gradation, dont il serait difficile de lui contester l'invention.

On ne saurait accorder les mêmes éloges à un épisode qui est étranger au sujet, ou plutôt qui jette sur lui un faux jour d'actualité. Nous voulons parler de l'introduction, dans cette grande page d'histoire, de personnages modernes, du patron de Raphaël, Jules II, de son disciple Marc-Antoine, figuré sous les traits d'un des porteurs du pape, etc. Mais Jules II avait exigé que la politique intervînt jusque dans les récits de l'histoire sainte. L'*Héliodore chassé du temple* symbolisait à ses yeux l'*Expulsion des Français*. La lutte entre Louis XII et le pape était arrivée à un degré d'exaspération inouï. Non contents de répandre des flots de sang, les deux souverains appelaient l'art au secours de leurs rancunes. En 1512, Louis XII fit exécuter une médaille avec l'inscription, si injurieuse pour la cour pontificale : « Je détruirai le nom de Babylone ». Jules II riposta par une autre médaille sur le revers de laquelle on le voyait à cheval, un fouet à la main, chassant les barbares d'Italie et foulant aux pieds l'écu de France. L'*Héliodore* fut la traduction, en style monumental, de ces haines épiques.

La seconde des fresques de la salle d'Héliodore, la *Messe de Bolsène*, est pure de ces préoccupations, qui ne pouvaient que diminuer l'artiste et abaisser l'art. Les sentiments religieux seuls y dominent, dans ce qu'ils ont de plus noble et de plus touchant.

Dans un dessin de l'université d'Oxford, dessin qui, sans être de la main de Raphaël, reproduit certainement une de ses esquisses, le prêtre est seul sur l'estrade avec ses diacres et ses enfants de chœur. Plus bas, à gauche (dans la fresque les figures sont disposées dans l'ordre inverse), on voit le pape agenouillé, en compagnie de six prélats ou courtisans. Du côté opposé, une foule dont l'attitude témoigne le respect et l'admiration.

Dans l'intervalle qui sépare l'esquisse de la fresque, Raphaël a réalisé un progrès immense. La plate-forme sur laquelle s'élève l'autel n'est plus occupée par le prêtre et les assistants seuls : le pape a pris place en face de l'officiant; agenouillé devant son prie-Dieu, les mains jointes, la tête haute, le regard

assuré, le souverain pontife — c'est Jules II en personne, mais un Jules II grandi, ennobli, en quelque sorte divinisé — contemple le miracle qui s'accomplit sous ses yeux, l'hostie qui se colore en rouge et laisse échapper des gouttes de sang. Quatre prélats agenouillés derrière lui, sur les marches qui conduisent à l'autel, témoignent par leur attitude de la part qu'ils prennent au spectacle. Quant aux Suisses agenouillés plus bas, ils ont à peine eu le temps d'apercevoir le miracle; l'un d'eux regarde encore du côté du spectateur, tandis que les autres, en entendant les exclamations de la foule, lèvent les yeux vers l'autel, prêts à s'associer



FRAGMENT DE LA MESSE DE BOLSÈNE

à la joie universelle. Ce trait peint bien Raphaël. D'autres artistes, aux aspirations moins délicates, moins pures, auraient représenté le miracle dans tout son éclat, avec les témoignages d'enthousiasme plus ou moins bruyants qu'il comportait. Raphaël, au contraire, par une sorte de réserve, de pudeur, qui lui est propre, craint de forcer l'expression et recule devant les coups de théâtre; il laisse deviner plus encore qu'il ne dit, et invite en quelque sorte le spectateur à compléter sa pensée. Un de ses admirateurs les plus passionnés, Raphaël Mengs, a fait remarquer, avec beaucoup de justesse, à propos du *Portement de croix*, que l'on voit distinctement, dans toutes les figures du maître urbinate, « un demi-chemin d'action, c'est-à-dire qu'on aperçoit ce qu'elles faisaient avant le mouvement dans lequel elles se trouvent, et qu'on prévoit exactement ce qu'elles doivent faire ensuite. Il arrive ainsi, ajoute Mengs,



LA DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE

qu'elles ne représentent jamais de mouvement tout à fait achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles semblent se mouvoir quand on les regarde avec attention. »

La surprise, le ravissement, les élans de foi qui ne se sont pas encore fait jour dans la partie droite de la composition, ou que les prélats, en vrais représentants de l'autorité, ont réussi à comprimer dans leur cœur, se traduisent avec une spontanéité et une liberté admirables dans les groupes de gauche. Nous voyons d'abord le prêtre, tout ensemble confus, humilié et émerveillé, passant subitement du doute à la foi; à côté de lui, les quatre assistants à genoux expriment, avec une vivacité mêlée de respect, la joie qui les transporte. Puis viennent, derrière les stalles qui entourent le chœur, deux hommes du peuple, dont l'un, tout triomphant, montre à son compagnon incrédule le miracle qui s'accomplit sous leurs yeux. Dans la foule rangée au bas de l'escalier, l'enthousiasme est indescriptible : les uns se prosternent, les mains jointes, sur les marches de l'autel; d'autres lèvent les bras pour protester de leur admiration; d'autres encore s'élancent passionnément vers le sanctuaire. Tout est vie, mouvement, éloquence. Cependant, ici encore, Raphaël n'a pas voulu abuser de son triomphe : au premier plan, dans l'angle formé par l'escalier, se trouve un groupe de jeunes mères qui, comme les Suisses auxquels elles font pendant, n'ont pas encore vu l'hostie changée en sang. Tandis que l'une d'elles caresse tranquillement son nouveau-né, l'autre se retourne pour découvrir la cause de la rumeur. Un instant encore, et elles partageront l'enthousiasme général.

Tout est digne d'admiration dans cette grande page, qui joint à la beauté de l'ordonnance et à l'éloquence des expressions une chaleur de coloris telle que nous ne l'avions pas encore rencontrée dans l'œuvre de Raphaël. L'influence de Sébastien de Venise, le représentant des traditions du Giorgione, n'aura pas peu contribué à pousser Raphaël dans une voie que le désir de rivaliser avec Michel-Ange ne lui fit que trop tôt abandonner.

Les deux dernières grandes fresques de la chambre d'Héliodore, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* et la *Délivrance de saint Pierre*, n'ont été achevées que sous le règne de Léon X. Nous devrions donc ne nous en occuper que dans le chapitre consacré à ce pape; mais, pour ne pas scinder la description de peintures se rapportant à une même salle, il nous a paru préférable de les étudier à la suite des précédentes, dont elles forment la continuation. Nous verrons d'ailleurs que l'une d'elles se rattache encore, en partie du moins, à Jules II.

On ne saurait douter que la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* ne soit, comme l'*Héliodore chassé du temple*, une allusion aux victoires remportées par la papauté. Le véritable Attila, a-t-on dit, est le monarque français Louis XII.

Quels que soient les mobiles qui ont déterminé le pape à faire peindre la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, le choix du sujet était heureux, et nous ne songeons pas à nous en plaindre. Rappeler un des plus éclatants succès de la

papauté devenue souveraine de Rome, et un succès dû à la puissance morale seule, montrer en présence deux civilisations si opposées, le monde romain qui allait disparaître, l'invasion qui allait triompher : quelle tâche propre à séduire un peintre d'histoire !

Nul n'aurait pu penser alors que, quelque douze ans plus tard, en pleine Renaissance, les bandes d'un empereur chrétien s'abattraient, plus féroces que les hordes d'Attila, sur la Ville éternelle et la livreraient à toutes les horreurs du pillage. L'épouvantable sac de Rome, en 1527, est la réponse des Barbares aux insultes que leur avait prodiguées Jules II.

Un beau dessin, conservé au Louvre, nous montre la composition telle que Raphaël l'avait conçue en premier lieu. Le pape et son escorte, au lieu d'occuper le premier rang en face d'Attila et d'intervenir comme acteurs principaux, ne sont ici que de simples spectateurs. Ils s'avancent dans le lointain; lorsqu'ils arriveront en présence des Huns, le miracle sera déjà accompli, car saint Pierre et saint Paul les ont précédés. L'apparition des deux princes des apôtres a tellement ébloui et effrayé Attila, qu'il étend une de ses mains devant ses yeux, comme pour se garantir d'une lumière trop vive. Des guerriers placés à gauche, à l'endroit qu'occupera plus tard le pape, témoignent par leurs gestes de leur surprise. Le reste de la composition ne diffère que peu de la fresque.

Un dessin d'Oxford, qui ne paraît toutefois être qu'une copie exécutée par un élève de Raphaël d'après une esquisse, aujourd'hui perdue, du maître, nous montre par quelles phases nombreuses l'*Attila* a passé avant d'aboutir à la fresque. Les Huns y sont représentés dans le costume des Turcs du XVI^e^ siècle; Attila adresse la parole au pape, tandis que dans le dessin du Louvre et dans la composition définitive il est ébloui et épouvanté à la vue des apôtres planant dans les airs. Enfin, et ce détail a la plus grande importance, le pape offre une frappante ressemblance avec Jules II. L'*Attila* semble donc avoir été commandé par ce dernier; comme la peinture n'était pas encore achevée au moment de sa mort, Raphaël substitua à son portrait celui de Léon X, qui bénéficia ainsi de l'initiative prise par son prédécesseur.

Ne nous plaignons pas des changements apportés à la composition de cette grande page. Ils ont eu pour effet de resserrer l'action, de la rendre plus dramatique. En plaçant le pape en face d'Attila, Raphaël a justifié l'apparition des deux apôtres qui interviennent comme protecteurs et à la prière du pontife romain. Il a, en même temps, créé le contraste le plus saisissant entre ce représentant de la civilisation classique et ces hordes sauvages dont le passage n'est signalé que par l'incendie et la dévastation. On a beau dire, il y a dans la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* plus qu'une flatterie à l'adresse du pape régnant, il y a la représentation d'un grand fait historique. Les sombres scènes de l'invasion n'ont jamais été retracées en traits plus énergiques, plus vivants. Le génie d'un Raphaël y a élevé la peinture officielle à la hauteur de l'épopée.

La *Délivrance de saint Pierre* contient, comme l'*Héliodore*, comme l'*Attila*, une allusion aux succès du pape régnant. Mais, cette fois-ci, il n'est pas permis d'en douter, c'est bien Léon X, non plus Jules II, qui a imposé le sujet à l'artiste. Le cardinal Jean de Médicis, fait prisonnier à la journée de Ravenne, avait réussi, peu de temps après, à s'échapper au milieu des circonstances les plus extraordinaires, une année, jour pour jour, avant son élévation au pontificat. C'est ce fait que Léon X a voulu symboliser dans la *Délivrance de saint Pierre*.

Il existe, dans le recueil de biographies de Vasari, une description bien propre à montrer quel enthousiasme la *Délivrance de saint Pierre* excita parmi les contemporains de Raphaël. « L'architecture du cachot, dit Vasari, est si grande et si simple, que les autres artistes, comparés à Raphaël, semblent en vérité mettre dans leurs ouvrages plus de confusion encore qu'il n'y met de beauté. Sans cesse il s'est efforcé de représenter les sujets tels que l'histoire nous les décrit, et d'y unir la grâce à la perfection. Qu'il a bien rendu l'horreur du cachot dans lequel le vieillard est attaché avec des chaînes de fer et gardé par deux soldats! Il n'a pas moins bien rendu le profond sommeil des gardiens, la splendeur éblouissante de l'ange : la lumière qui émane de son corps est si vive, qu'elle éclaire, au milieu des ténèbres de la nuit, jusqu'aux moindres détails de la prison, et fait briller les armes, qui paraissent polies plutôt que peintes. Il n'y a pas moins d'art et de talent dans la figure de l'apôtre délivré de ses chaînes et sortant de la prison accompagné de l'ange; le visage de saint Pierre montre qu'il se croit le jouet d'un songe. On remarque encore la terreur et l'épouvante des autres gardiens qui entendent du dehors le bruit de la porte de fer; une sentinelle, la torche à la main, réveille ses camarades. Les rayons de cette torche se reflètent sur toutes les armes; dans les endroits où ils ne pénètrent pas, ils sont remplacés par les rayons de la lune. La *Délivrance de saint Pierre*, étant placée au-dessus d'une fenêtre, est moins bien éclairée que les autres peintures : le jour donne dans le visage du spectateur et lutte si bien avec les effets de lumière représentés par le peintre, que l'on croit voir la fumée de la torche, le rayonnement de l'ange, les ténèbres de la nuit. Tout cela paraît si naturel et si vrai, telle aussi est la difficulté de l'entreprise réalisée par Raphaël, que l'on a de la peine à se croire en présence d'une peinture. Les ombres et les lueurs, la fumée et la chaleur des flambeaux, se reflètent si bien sur les armes, que l'on est en droit de regarder Raphaël comme le maître des autres peintres; en ce qui concerne l'imitation de la nuit, la peinture n'a jamais produit d'œuvre plus divine ni plus universellement appréciée. »

La critique moderne s'est montrée plus sévère; elle a pensé que de pareils tours de force étaient plutôt à leur place dans des tableaux de chevalet que dans des fresques monumentales. Elle a, en outre, reproché à Raphaël d'avoir manqué aux règles de l'unité d'action et d'avoir, dans la même composition, représenté deux scènes différentes, saint Pierre en prison, et saint Pierre délivré. Mais ces fautes ne doivent pas nous faire oublier la puissance drama-

tique déployée dans cette composition, que tout autre aurait traitée comme un simple tableau de genre.

Lorsque Raphaël commença la décoration de la salle d'Héliodore, la voûte



DIEU APPARAISSANT A NOÉ
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

était déjà ornée, en partie du moins, de fresques dues au pinceau de Balthazar Peruzzi. Ici encore Raphaël respecta l'œuvre de son prédécesseur, autant que le permettaient les ordres du pape; ici encore les compositions qu'il ajouta ne devaient pas tarder à éclipser celles dont elles prenaient la place. Si les quatre sujets représentés sur la voûte n'ont plus rapport, comme ceux de la salle de la

Signature, aux fresques des parois, ils forment du moins un ensemble absolument homogène. Ils sont tous les quatre empruntés à l'Ancien Testament et rappellent les promesses faites par Jéhovah au peuple d'Israël : ils nous montrent *Dieu apparaissant à Noé*, — le *Sacrifice d'Abraham*, — le *Songe de Jacob*, — le *Buisson ardent*. Raphaël, à ce moment, voyait surtout dans les scènes de l'Ancien Testament le côté grandiose ou terrible. Plus tard, dans les Loges, il s'attacha à en développer le côté gracieux et mystique, et tira de la Bible des idylles d'une grâce exquise. Nous ne craignons pas d'être taxé d'exagération, en comparant deux des quatre scènes, l'*Apparition de Dieu à Noé* et le *Buisson ardent*, aux peintures de la Sixtine. Raphaël s'y est très certainement inspiré de Michel-Ange, et il a égalé son modèle, du moins dans la première des compositions, l'*Apparition*. Quant aux deux autres fresques, plusieurs savants, dont l'opinion tend à prévaloir depuis quelque temps, les retranchent de l'œuvre du maître pour en faire honneur à un de ses disciples, Jules Romain.



ÉTUDE POUR LA FIGURE DU COMMERCE
(Musée du Louvre.)

Des cariatides en grisaille complètent la décoration de la salle d'Héliodore. Raphaël y a personnifié les forces vives de l'État pontifical[1].

Aux figures allégoriques correspondent des tableaux de petites dimensions, en camaïeu brun doré.

1. Ces figures, peintes au-dessous des fresques latérales, représentaient la *Religion*, la *Loi*, la *Paix*, la *Protection*, la *Noblesse*, le *Commerce*, la *Marine*, la *Navigation*, l'*Abondance*, l'*Élève du bétail*, l'*Agriculture* et la *Vendange*.

Constatons, avant de quitter la salle d'Héliodore, que les réminiscences de l'antiquité, si fréquentes dans la salle de la Signature, font ici presque complètement défaut. En dehors des armures de l'*Attila*, copiées sur les bas-reliefs de la colonne Trajane, il serait difficile de citer des imitations directes de la statuaire grecque ou romaine. Raphaël, et c'est ce qui distingue la seconde des Chambres, ne s'y est servi que de ressources propres à la peinture ; il a cherché, avant tout, à prouver qu'il était aussi grand coloriste que dessinateur.



ENFANT PORTANT LES ARMOIRIES DE JULES II
(Académie de Saint-Luc, à Rome.)

Les peintres de la Renaissance ne dédaignaient pas les plus humbles travaux de décoration. C'est ainsi que Raphaël, déjà célèbre, consentit, sans scrupule aucun, à peindre au-dessus d'une cheminée les armoiries de Jules II, supportées par deux génies.

La décoration des « Stances » aurait suffi pour absorber tout artiste moins fécond, moins habile, que Raphaël. Cependant, quelque colossal que soit le travail réalisé dans la Chambre de la Signature et dans celle d'Héliodore, les fresques du palais pontifical ne forment que la moitié à peine des peintures exécutées par Raphaël entre 1508 et 1513, date de la mort de Jules II. Durant cette période ont pris naissance plusieurs retables aux proportions monumentales, des tableaux de chevalet, un certain nombre de portraits, les beaux dessins de la *Mort de Lucrèce*, et du *Massacre des Innocents*, si magistralement reproduits par le burin de Marc-Antoine, etc. Raphaël s'occupa aussi dès lors de travaux d'architecture, comme on le verra plus loin.

Étudions successivement les tableaux, fresques ou gravures appartenant à cette période si bien remplie, la plus glorieuse, sans conteste, de la vie du jeune maître. Nous commencerons, comme de raison, par les compositions historiques ; elles appartiennent toutes au domaine de l'art religieux.

Si, dans les Madones et Saintes Familles de la période florentine, Raphaël a souvent sacrifié l'expression des sentiments religieux à celle de sentiments pure-

ment humains, tels que l'amour maternel, les joies de l'enfance, dans les compositions exécutées à Rome la religion reprend tous ses droits. Le maître revient ainsi aux préoccupations de l'École ombrienne, quelque éclat, quelque puissance que son style ait d'ailleurs acquis depuis l'époque où il suivait la bannière du Pérugin. Travaillant sous les yeux du chef de l'Église, s'adressant



ÉTUDE POUR LA VIERGE DE LA MAISON D'ALBE
(Musée Wicar.)

à la chrétienté tout entière, il s'efforce de donner aux dogmes fondamentaux du christianisme toute l'élévation dont il se sent capable; il cherche à se surpasser lui-même et il y parvient. Une série de pages immortelles nous montre tour à tour Marie comme reine des cieux, trônant au milieu d'une gloire d'anges, ou comme la mère de l'Écriture, embrassant son fils avec une tendresse virginale, à laquelle se mêle le pressentiment des épreuves à venir. Depuis les créations de la primitive Église, si grandes et si austères, depuis les puissantes explosions de foi du moyen âge, la peinture n'avait plus parlé un langage aussi admirable. Grandeur de la conception, beauté des types, éclat du



LA VIERGE AU DIADÈME
(Musée du Louvre.)

coloris, tout concourt à faire des Madones romaines de Raphaël la plus parfaite formule de l'art chrétien.

D'autres compositions, d'une valeur non moins haute, quoique consacrées à des sujets différents, complètent ce cycle, qui seul, indépendamment de tant de chefs-d'œuvre appartenant à l'art profane, suffirait pour faire de Raphaël le premier de tous les peintres. Dans les Loges, le maître a retracé les événements les plus marquants de l'histoire sainte; dans le *Portement de croix* et la *Transfiguration*, les miracles et les souffrances du Christ; dans les tapisseries, les Actes des apôtres et la propagation des doctrines du christianisme; dans la *Sainte Cécile* et la *Sainte Marguerite*, les triomphes des martyrs. Est-il, dans les annales de l'art religieux, un ensemble plus pur, plus sublime?

Dans la *Vierge au diadème* (ou plus exactement le *Sommeil de l'enfant Jésus*), au musée du Louvre, Raphaël se montre préoccupé du désir de composer une scène bien équilibrée, dans laquelle les figures et le paysage forment un ensemble parfait. A gauche, au premier plan, le « bambino » repose tranquillement sur un manteau bleu qui lui sert de coussin; une de ses mains est étendue le long de son corps, l'autre est placée sous sa tête par un geste aussi vrai que gracieux : on croit entendre sa respiration douce et régulière. Marie s'approche de lui, se met à genoux et soulève d'une main le voile qui couvre le dormeur, tandis que de l'autre elle attire vers lui le petit saint Jean qui s'est agenouillé à côté d'elle. La ferveur de ce dernier, son enthousiasme enfantin, contrastent avec le sérieux de la Vierge, qui regarde son fils avec une tendresse mêlée de recueillement. On constate dans cette composition une recherche de l'effet plus grande qu'à l'ordinaire : Raphaël ne s'est pas contenté de composer un beau groupe, il a voulu créer un tableau complet. Cette préoccupation se traduit jusque dans le paysage, dont de belles ruines antiques forment l'élément principal. Pour la première fois nous voyons l'antiquité s'introduire dans ces compositions jusqu'alors pures de tout mélange.

La *Madone de Lorette*, qui n'est plus connue que par des copies anciennes (on en compte une vingtaine prétendant toutes au titre d'originaux!), représentait la Vierge, levant le voile qui couvre l'Enfant, couché sur un coussin, et saint Joseph contemplant la scène avec attendrissement.

Dans la seconde *Madone de la galerie Bridgewater*, Raphaël est revenu aux Vierges représentées à mi-corps : l'enfant Jésus, couché sur les genoux de sa mère, a saisi le voile qui recouvre sa tête et la regarde avec amour.

La *Madone de la maison d'Albe* (musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg) rappelle, par la composition comme par le style, les Vierges de la période florentine. Assise à terre, au milieu d'un riche paysage, Marie tient d'une main

un livre, tandis que de l'autre elle attire vers son fils le petit saint Jean, agenouillé devant elle. Celui-ci brandit, avec une joie enfantine, sa petite croix de roseau et la tend à son jeune ami. Le regard de la mère s'arrête avec amour sur les deux enfants. Deux dessins du musée Wicar, à Lille, nous édifient sur la méthode suivie par Raphaël : il a fait poser devant lui, pour l'indication générale des mouvements, un modèle (un homme) qui, dès la seconde esquisse, se transforme en une adorable figure de madone. Un pas encore, et la composition définitive sera trouvée.

Une autre Vierge, celle de la maison Aldobrandini (« National Gallery » de Londres), offre une distinction et une sévérité qui contrastent avec la grâce, tant soit peu facile, de la *Madone d'Albe*. Dans cette peinture, l'une des plus nobles, de Raphaël, on sent, mieux que dans toutes les précédentes, l'influence exercée sur l'artiste par cette beauté romaine, si différente de celle qu'il avait eu l'occasion d'étudier dans l'Ombrie ou dans la Toscane. On ne saurait reprocher à la Vierge Albobrandini qu'une tonalité rouge trop intense.

Par la beauté de la conception, la liberté de la touche, la puissance du coloris, la *Madone de Foligno*, peinte vers 1511, laisse loin derrière elle les ouvrages, d'ailleurs si remarquables, que nous venons d'étudier. Seule parmi toutes les Vierges glorieuses de Raphaël, celle de Saint-Sixte peut se mesurer avec elle.

Assise sur les nuages, dans un cercle étincelant de lumière, et ayant son fils debout à côté d'elle, Marie, à la fois modeste et radieuse, abaisse ses regards sur le donateur, Sigismond de' Conti, qui est agenouillé dans le bas, vêtu du splendide manteau écarlate des camériers secrets. D'innombrables anges se pressent autour de la reine des cieux et font retentir l'air de chants joyeux. L'enfant, tout en jouant avec le manteau de sa mère, suit la direction de ses regards et sourit au vieillard qui l'implore. Sur la terre, éclairée par un arc-en-ciel et couverte d'une végétation luxuriante, saint Jean-Baptiste et saint François d'Assise offrent leurs hommages au couple divin, tandis que saint Jérôme lui présente le donateur. Ici, il faut céder la parole à un contemporain qui a traduit son enthousiasme en termes tels, que la postérité ne saurait y ajouter que peu de chose. « On découvre dans saint Jean-Baptiste, — ainsi le proclame le brave et scrupuleux biographe des artistes italiens, Georges Vasari — les traces du jeûne qu'il s'imposa comme pénitence; ses traits laissent éclater la sincérité et la franchise propres à ceux qui, vivant loin du monde, le méprisent, ou qui ne s'y montrent que pour flétrir le mensonge et proclamer la vérité. Saint Jérôme, tout pensif, lève les yeux vers la Madone; on y lit la science et la sagesse dont il a donné des preuves dans ses écrits; il a posé ses deux mains sur le camérier, auquel il sert d'introducteur. Le portrait de ce dernier est si vivant, qu'il semble respirer. La figure de saint François n'est pas moins belle : à genoux, les bras étendus, la tête levée, le saint, consumé d'amour, se sent ranimé et

consolé par le doux regard de la mère, par la vivacité et la beauté du fils. Au milieu du tableau, au-dessous de la Vierge, levant la tête vers elle, Raphaël a représenté un enfant debout, tenant un cartel; la beauté de son visage et de son corps dépasse tout ce que l'on peut imaginer. Enfin, le paysage réunit tous les genres de perfection et de beauté. »

Ce que Vasari ne dit pas, c'est que la *Madone de Foligno* se distingue par un coloris chaud et lumineux, qualités que l'on a attribuées, non sans raison, à l'influence d'un enfant de Venise, Sebastiano del Piombo, alors fraîchement débarqué à Rome, où sa manière excitait l'admiration universelle. Ce ne sera pas la seule fois que nous verrons Raphaël s'inspirer de ce brillant élève de Giorgione. Dans une certaine mesure, on le comprend, ces témoignages d'estime, venant d'un si grand maître, ont pu faire illusion à l'ambitieux Vénitien et l'encourager à se poser en rival du Sanzio. Lutte inégale, et qui n'a servi qu'à faire éclater l'immense supériorité de celui dans lequel semblait s'être incarné le génie de la peinture.

A regret nous nous séparons de cette page exquise, fleur splendide éclose aux jours les plus radieux de la jeunesse de Raphaël.

La *Vierge au poisson* est à la fois la plus grave et la plus touchante des Madones de Raphaël. Un adolescent, aux longs cheveux bouclés, le jeune Tobie, à ce que l'on croit, vient présenter à la Vierge le poisson miraculeux dont le foie a rendu la vue à son père. Dans sa ferveur respectueuse, il ose à peine s'approcher du trône, et il faut que l'ange qui lui sert de protecteur l'attire vers la reine des cieux et, saisissant sa main, l'élève vers elle. Marie abaisse sur le jeune suppliant ses regards, dans lesquels la noblesse se mêle à la douceur, tandis que son fils, se levant sur ses genoux, étend la droite vers lui comme pour lui donner sa bénédiction. De la main restée libre, le « bambino » couvre une page du volume dans lequel saint Jérôme était occupé à lire, et suspend ainsi les méditations du pieux solitaire, qui dirige à son tour ses regards vers le groupe de gauche. Telle est l'action dans toute sa simplicité et toute sa grandeur. Il n'est pas aussi facile de décrire les beautés de la composition, de dire quelle vie Raphaël y a introduite. S'agit-il d'une scène idéale, ou bien l'artiste n'a-t-il été ici qu'un narrateur fidèle? On serait tenté de se prononcer pour la dernière hypothèse, tant il y a de naturel dans les physionomies et dans les attitudes, de vérité dans le costume et les accessoires. Que l'on regarde, par exemple, le poisson que le jeune Tobie tient de la main droite, ne fait-il pas illusion, et les plus réalistes d'entre les Primitifs auraient-ils su le peindre avec plus d'exactitude? Le lion aussi a très certainement été copié sur nature : on sent que le maître l'a longuement étudié. Ces détails ont leur importance; ils donnent à la composition ce caractère de réalité qui nous étonne et nous séduit dans la *Vierge au poisson*. Mais si, à cet égard, Raphaël s'est inspiré des quattrocentistes, combien ne leur est-il pas supérieur par l'harmonie qu'il a introduite dans le tableau, par la



LA MADONE DE FOLIGNO
(Pinacothèque du Vatican.)

beauté des figures, la liberté des mouvements, enfin par ce coloris dont la puissance éclate même dans le voisinage des Velasquez et des Murillo!

Des torrents d'encre ont coulé sur la signification de la *Vierge au poisson*. L'explication donnée par le biographe de Raphaël, l'excellent Passavant, est, somme toute, la plus satisfaisante : les maux d'yeux étant très fréquents à Naples, on avait érigé une chapelle particulière, où les personnes atteintes de ce mal allaient prier. La Madone de Raphaël était destinée à cette chapelle; il est donc naturel que l'artiste ait introduit dans la composition le jeune Tobie portant le poisson, instrument de la guérison de son père. Quant à saint Jérôme, peut-être a-t-il pris place dans la composition parce que, traduisant le premier le livre de Tobie, il a contribué à l'incorporer dans la Bible.

La seule fresque que Raphaël ait exécutée sous Jules II pour un particulier, l'*Isaïe* de l'église Saint-Augustin, lui fut commandée par le Luxembourgeois Jean Goritz, avec lequel nous avons déjà eu l'occasion de faire connaissance. On raconte à ce sujet une histoire curieuse : « Bramante, qui avait les clefs de la chapelle Sixtine, y introduisit son ami Raphaël, afin de le mettre à même d'étudier le style de Michel-Ange. Aussitôt Raphaël de recommencer le Prophète Isaïe, qu'il avait déjà terminé dans l'église Saint-Augustin. Dans cette peinture, il prouve combien la vue de l'œuvre de Michel-Ange avait agrandi et ennobli son style. Michel-Ange, à son retour, en voyant l'ouvrage de son rival, pensa, et il avait raison, que Bramante avait agi ainsi pour augmenter la gloire de Raphaël. » Qu'y a-t-il de vrai dans cette historiette, je l'ignore. Ce qui est certain, c'est que l'*Isaïe* se ressent singulièrement de l'influence de Michel-Ange, si tant est que les restaurations auxquelles la fresque a été soumise, dès le XVI[e] siècle, permettent encore de juger de son caractère.

Les qualités déployées par Raphaël dans ses portraits florentins, sa facilité à saisir le caractère physique et moral de ses modèles, à le fixer dans des images également parfaites au point de vue de la vérité et à celui du style, semblaient devoir lui attirer de nombreuses commandes de la part des dignitaires de la cour pontificale, d'ordinaire si désireux de transmettre leurs traits à la postérité (sage précaution, en vérité, de la part de ces hommes sans descendance, quelquefois même sans famille, que de s'occuper eux-mêmes du soin de leur mémoire). Le nombre des portraits que Raphaël peignit à Rome est cependant très restreint. On dirait que l'artiste, d'ordinaire si obligeant, voulait réserver cette haute faveur, soit à ses souverains, soit à ses amis les plus intimes. Il serait, en effet, difficile de citer, en dehors du *Violoniste* et du jeune homme du Louvre, un seul étranger auquel il ait fait l'honneur de le pourtraire : Jules II, le duc François-Marie, Frédéric de Mantoue, Léon X, Julien et Laurent de Médicis, Jeanne d'Aragon, étaient, soit ses maîtres, soit les alliés de ses maîtres; Bindo Altoviti, Inghirami, Bibbiena, Beazzano, Navagero, Tebaldeo, Castiglione et la prétendue



LA VIERGE AU POISSON
(Musée de Madrid.)

Fornarine constituaient en quelque sorte sa famille. Tout ce que les autres pouvaient obtenir de lui, c'était d'être introduits dans ses fresques, comme personnages accessoires, au risque d'y jouer le rôle le plus infime.

Le portrait de Jules II — il est permis de le supposer — est un des premiers ouvrages de ce genre que Raphaël ait exécutés à Rome. Dans cette page grandiose, l'artiste s'est élevé à la hauteur de son modèle; il a rendu, avec une force dont on ne l'aurait pas cru capable, l'énergie, la fougue, la perspicacité de l'homme de fer qui s'appelait Julien della Rovere. C'est le Jules II historique, méditant de vastes projets, indomptable dans l'adversité, prêt à éclater à la moindre contradiction. Il est peint avec tant de vérité, que, pour nous servir du mot de Vasari, il fait trembler comme s'il était vivant. Tout le monde, avons-nous dit, connaît cette page admirable, et cependant qui sait où se trouve l'original? Une demi-douzaine d'exemplaires anciens se disputent la priorité, et, même, en restreignant le débat aux deux portraits conservés, l'un dans la Tribune des Offices, l'autre au palais Pitti, le problème est bien loin d'être tranché. La critique a ses fluctuations comme la mode. Il y a vingt ans, celui qui aurait affirmé que l'exemplaire du palais Pitti n'était pas l'original aurait passé pour un ignorant. « En ce qui concerne le véritable original, dit Passavant, il est certain, du moins pour tous les connaisseurs, que c'est le portrait du palais Pitti, dont le dessin et le modelé sont bien supérieurs à tous les autres. » Aujourd'hui, au contraire, les « connaisseurs » se prononcent en faveur du portrait de la Tribune, et se refusent à voir dans celui du palais Pitti autre chose qu'une copie vénitienne. Dans dix ans, nous assisterons peut-être à un nouveau revirement, sans que le prestige de la critique en reçoive la moindre atteinte.

Quoi qu'il en soit, le Jules II de Raphaël — que la postérité reconnaisse pour original l'exemplaire du palais Pitti, celui des Offices, ou quelque autre — restera une des créations les plus étonnantes du XVIe siècle. Le maître y a élevé le portrait à la hauteur de la peinture d'histoire.

Le portrait de Bindo Altoviti se distingue par des qualités différentes. A la place d'un vieillard fougueux et bourru, nous voyons un jeune homme resplendissant de force et de santé, avec de longs cheveux blonds retombant sur les épaules, des yeux bleus pleins de franchise, une bouche souriante, une de ces natures expansives dignes de compter parmi les amis de Raphaël. La fermeté du modelé, la vigueur du coloris, n'y sont pas moindres que dans le portrait du pape.

Que Raphaël ait peint de sa main le fameux portrait de la galerie Barberini connu sous le nom de Fornarine, le fait ne semble pas douteux. Alors même que le style du tableau ne plaiderait pas en sa faveur, des témoignages anciens nous permettent de prononcer son nom avec une entière sécurité.

Examinons l'œuvre elle-même. Le visage de la jeune femme offre une certaine régularité, à l'exception du nez, qui manque de finesse; mais on y chercherait en vain cette grâce, cette distinction, qui séduisent dans les types féminins créés par le maître. Le regard est terne, la bouche sans expression. Par

contre, Raphaël a rendu à merveille la délicatesse et la souplesse des chairs; jamais il n'a traduit avec un succès aussi éclatant les manifestations de la vie : on croit voir circuler le sang, on croit sentir les battements du pouls. Aussi le portrait du palais Barberini fera-t-il sans cesse l'étonnement comme le désespoir des réalistes. Ces impressions si contradictoires, ce mélange de qualités transcendantes et de fautes contre le goût, ne proviendraient-ils pas de ce que l'artiste, après avoir exécuté une splendide académie, a voulu l'arranger, la transformer en tableau? Le feuillage du fond est évidemment destiné à faire ressortir la richesse de la carnation; ces ornements, sous lesquels la fille du Transtévère paraît toute dépaysée, ce turban, ce bracelet, ont peut-être été ajoutés après coup; ils ne servent qu'à accentuer ce qu'il y a de vulgaire, de maniéré, dans le mouvement de la main gauche, ce qu'il y a de pauvre dans la physionomie.

L'hiver de l'année 1513 réservait à Raphaël une douloureuse épreuve. Le 20 février mourait son bienfaiteur, celui qui, le premier, lui avait confié une tâche digne de lui; celui qui, dur et implacable pour d'autres, avait témoigné au jeune peintre une bienveillance presque paternelle. Raphaël avait passé environ quatre ans et demi au service du pape-soldat. En récapitulant les ouvrages exécutés pendant cette période si courte, on ne peut se défendre d'un sentiment de surprise et d'admiration. On dirait que le fougueux vieillard a communiqué à l'artiste son énergie, aussi bien que la grandeur de ses conceptions. Certes, pendant le règne de son successeur, Raphaël a créé bien des chefs-d'œuvre aussi, mais en est-il qui égalent la *Dispute du Saint Sacrement*, l'*École d'Athènes*, la *Messe de Bolsène*, pages sublimes entre toutes? La postérité pardonnera bien des fautes au pape qui a commandé les fresques de la Chambre de la Signature et de la Chambre d'Héliodore.



TÊTE DE JEUNE FILLE
(Académie de Venise.)



ARMOIRIES DE LÉON X
(Tapisseries du Vatican.)

# CHAPITRE XII

Léon X et la nouvelle Cour pontificale. — Mécènes, Humanistes et Artistes.

Lorsque le cardinal Jean de Médicis monta sur le trône pontifical, il y avait près d'un siècle que le culte des lettres et des arts, joint à une libéralité sans bornes, avait rendu sa famille célèbre d'un bout à l'autre de l'Europe. Cosme, le Père de la patrie, le fondateur de la suprématie de sa maison, avait voulu donner pour base à son autorité, non seulement une fortune vraiment royale, mais encore la sympathie de tout ce que Florence comptait d'hommes éminents. Il avait compris que, pour mériter, simple citoyen, de gouverner une ville si illustre, il devait en même temps se placer à la tête du mouvement intellectuel qui avait fait de Florence l'Athènes de l'Italie. Pendant les trente années que dura son influence, — on serait presque tenté de dire son règne, — il prodigua, tout joyeux, ses trésors pour fonder une Académie, pour élever palais sur palais, pour improviser de vastes cycles de fresques, pour réunir un musée d'antiquités sans rival. Non content de favoriser par ses prodigalités l'essor des arts, il résolut encore de mettre à la disposition des artistes les modèles les plus parfaits de l'antiquité classique. Bientôt ses collections, placées sous la haute direction de Donatello, offrirent le choix le plus rare de marbres, de bronzes, de gemmes, de médailles. Rome n'était plus dans Rome, elle semblait être toute à Florence. Son fils Pierre continua ses traditions. Tous deux cependant ne firent que préparer la voie au plus brillant des Mécènes du XV[e] siècle, à celui que la postérité a si justement surnommé le Magnifique, à Laurent de Médicis, le père du futur Léon X.

Né et élevé dans un tel milieu, lié avec tout ce que Florence comptait d'hommes illustres dans les sciences, les lettres et les arts, il était naturel que Jean de Médicis, le fils favori de Laurent, fût initié dès la plus tendre enfance aux jouissances de l'esprit. Son père, qui fondait sur lui les plus hautes espérances (il l'appelait

le Sage), ne négligea rien pour former son jugement. Après que Jean, à peine âgé d'une quinzaine d'années, eut été revêtu de la pourpre cardinalice, Laurent, auquel cet honneur avait coûté des sommes folles (les contemporains parlent de 200 000 ducats d'or, une dizaine de millions de francs), lui écrivit une lettre admirable, dans laquelle il lui recommandait, entre autres choses, de préférer aux plus riches ornements, aux chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie ou de la broderie, une belle antique. « Les bijoux et la soie, lui disait-il, ne conviennent que rarement aux prélats tels que vous. Attachez-vous plutôt à réunir de beaux livres et quelques pièces antiques curieuses. » Belles instructions, auxquelles il ne fut pas toujours facile au jeune cardinal de se conformer. En effet, tout favorisait son penchant au luxe : dès les premiers jours, la Seigneurie de Florence, pour lui marquer la joie que lui causait son élévation, lui offrit un splendide service d'argenterie du poids de 1 000 livres et d'une valeur de 15 000 florins.

La fortune ne tarda pas à se tourner contre les Médicis : pendant près de quatre lustres, on put croire que leur étoile s'était éclipsée pour toujours. Leur expulsion de Florence, le pillage de leurs trésors, la dispersion de leurs inestimables collections, c'étaient là des coups propres à abattre les plus courageux. Mais le cardinal Jean ne désespéra jamais. Fixé à Rome, il ne cessa de s'y montrer l'ardent protecteur des lettres et des arts. Son palais se distinguait par une sévérité de bon goût : à cette époque, du moins, il n'avait pas cessé de se pénétrer des leçons paternelles. Ce fut un beau jour pour tous les partisans de la famille et tous les amis des lettres que celui où Jean de Médicis racheta la bibliothèque de son père, engagée par le gouvernement florentin aux moines de Saint-Marc. Il s'occupait en même temps de reconstituer un cabinet d'antiques et une galerie de tableaux. Une poésie latine, composée vers cette époque par le cardinal, montre à quel point il appréciait dans les antiques la beauté de l'expression. Cette pièce, consacrée à une statue de Lucrèce, trouvée dans le Transtévère, est d'une fort bonne latinité. La restauration de l'église de la Navicella, titre cardinalice de Jean de Médicis, acheva de mériter au fils de Laurent le Magnifique un des premiers rangs parmi les Mécènes romains ; on a souvent affirmé que Raphaël avait dirigé ce travail. Est-il surprenant que Jean de Médicis, en montant sur le trône pontifical, fût criblé de dettes ? Heureusement, les trésors laissés par Jules II lui permirent de satisfaire sans retard son goût pour la magnificence.

L'élection du nouveau pape provoqua à Rome et dans toute l'Italie un enthousiasme indescriptible. On était fatigué de la tyrannie et de l'humeur belliqueuse de Jules II. Son successeur, au contraire, était depuis longtemps connu pour sa douceur et pour sa libéralité. Tous fondèrent sur lui les plus belles espérances.

Les Romains ne s'étaient pas trompés sur le caractère de Léon X. Rarement pape montra plus de mansuétude, de clémence, de générosité. Un de ses premiers actes fut de rappeler de l'exil le principal des adversaires de sa famille,

Pierre Soderini, l'ancien gonfalonier de Florence, et de supplier la Seigneurie de sa ville natale de rendre la liberté aux citoyens détenus pour leur opposition aux Médicis. Parmi ceux qui furent relâchés sur ses instances, se trouvait Nicolas Machiavel, l'auteur du *Prince*. Nous trouvons même en lui, et ce fait mérite d'être mis en lumière, un adversaire déclaré de l'esclavage. Mais, pour que ces qualités, si dignes de sympathie, se fissent jour, il ne fallait pas qu'il fût placé entre son penchant à l'humanité et l'intérêt de sa maison. S'agissait-il d'assurer la grandeur des Médicis, Léon X devenait le plus égoïste et le plus dur des hommes. Le soin de sa sûreté personnelle le rendait également implacable : il le prouva en 1517, lors de la conjuration du cardinal Petrucci. Ces défauts toutefois ne se développèrent qu'avec le temps : en 1513, il n'était personne qui ne s'associât, sans arrière-pensée, à l'allégresse causée par l'exaltation du cardinal de Médicis.

Léon X aurait pu prétendre, aussi bien que son père, aussi bien que son ami, le banquier Chigi, au surnom de Magnifique. Sa libéralité était sans bornes; nul n'aimait autant que lui à donner, à faire des heureux. Mais, en vrai Médicis, il ne reculait aussi devant aucun moyen pour se procurer de l'argent. Peu de souverains ont déployé autant de ressources d'esprit pour remplir leur trésor; un plus petit nombre encore est parvenu à le dépenser d'un cœur aussi léger. L'exemple de son père aurait cependant dû effrayer Léon X; il le fascina, au contraire. On sait aujourd'hui quelle détresse réelle cachaient souvent les prodigalités de Laurent le Magnifique, et à quels artifices il se vit forcé de recourir pour faire face à ses engagements : il en était arrivé à puiser à pleines mains dans le trésor public. Son fils ne montra pas plus de scrupules; il trafiqua de tout, de la pourpre cardinalice (il fit d'un coup une promotion de trente cardinaux), des dignités ou des fonctions de toute sorte.

Les contemporains étaient éblouis, mais en même temps effrayés, à la vue des monceaux d'or qui s'engouffraient chaque jour dans le trésor pontifical, pour en sortir avec une facilité encore plus grande. On en jugera par quelques chiffres : Les ambassadeurs vénitiens évaluaient les revenus de Léon X à environ 400 000 ducats. C'était une belle somme, et qui permettait de faire bien des choses. Mais les cadeaux courants et le jeu n'absorbaient pas moins de 8 000 ducats par mois, c'est-à-dire le revenu de tous les sièges vacants; les dépenses de table en exigeaient presque autant : soit donc près de 200 000 ducats par an pour ces deux seuls chapitres.

Si Léon X se montrait prodigue pour lui, il l'était tout autant pour les siens. Lorsque son frère Julien épousa en 1515 la tante de François I[er], le pape lui accorda, en dehors de sa pension mensuelle de 500 ducats, les entrées des villes de Parme, de Plaisance et de Modène, c'est-à-dire près de 50 000 ducats par an; il assigna en outre à sa femme une pension mensuelle de 300 ducats. Autre exemple : lors du mariage de son neveu Laurent avec Madeleine de la Tour

d'Auvergne, et du baptême du fils de François I$^{er}$, Léon X envoya à la reine et à la fiancée des cadeaux qui formaient la charge de trente-six mulets. On remarquait surtout une litière ornée d'ivoire, de nacre et d'autres matières pré-



PORTRAIT DE LÉON X
(Palais Pitti.)

cieuses. Ces cadeaux étaient estimés 300 000 ducats, c'est-à-dire une douzaine de millions, au pouvoir actuel de l'argent.

Mais qui pourrait supputer les sommes annuellement dépensées en subventions aux réfugiés grecs, aux prélats pauvres, et surtout aux compatriotes du

pape? Les Florentins s'étaient abattus sur Rome comme des corbeaux sur une ville conquise; ils la mettaient littéralement au pillage. « Quand ceux qui lui ont procuré le plus riche de tous les manteaux », s'écriait l'Arioste dans une satire célèbre, « seront satisfaits, le pape songera aux hommes qui ont pris son parti contre le gonfalonier Soderini. L'un dira : J'étais avec Pierre (le frère de Léon X) à Casentino, et je faillis y être tué ou fait prisonnier. L'autre représentera qu'il lui a prêté de l'argent. Un troisième s'écriera : Il a vécu toute une année à mes dépens; je lui ai fourni des armes, des vêtements, de l'argent et des chevaux! Quant à moi, si j'attends qu'ils soient tous désaltérés, je mourrai de soif, ou je trouverai le puits à sec. » Et, dans le fait, la cour romaine ne comptait plus que des citoyens de la vieille métropole toscane.

La générosité et l'esprit de bienfaisance avaient certainement plus de part aux prodigalités de Léon X que l'ostentation. Le pape n'aurait voulu voir que des figures joyeuses. Un de ses historiens nous raconte que, chaque matin, il se faisait apporter un plat couvert de velours cramoisi et rempli de pièces d'or; c'était pour les menus cadeaux de la journée; le soir, le plat était vide.

Cette prodigalité avait pour pendant un épicurisme intellectuel tel que l'Italie n'en avait peut-être jamais vu. Sciences et lettres, arts du dessin et musique, fêtes et représentations théâtrales, bref, tout ce qui élève l'homme au-dessus des préoccupations vulgaires, l'intéressait et le passionnait, sans, bien entendu, lui faire négliger les intérêts de l'Église et surtout ceux des Médicis. Il semblait que le génie de la Renaissance se fût incarné en lui dans ce qu'il avait de plus brillant. Quelle qu'eût été l'ardeur d'un Nicolas V et d'un Sixte IV, ces papes n'avaient pas réussi à grouper autour d'eux un nombre aussi prodigieux d'hommes illustres dans toutes les branches des connaissances humaines. Dès les premières années de son règne, la cour pontificale devint le centre du mouvement littéraire et artistique de l'Italie; bien plus, du monde entier. D'un côté, des savants ou des littérateurs hors ligne[1]; de l'autre, des artistes, grands entre tous, Bramante, Michel-Ange, Raphaël, entourés d'une phalange d'élèves qui ne tarderont pas à devenir eux-mêmes des maîtres; puis Balthazar Peruzzi, les deux Sansovino, San Gallo, Frà Bartolommeo, Sodoma, Signorelli, Sébastien de Venise, Frà Giocondo, Guillaume Marcillat, Giovanni Barile, Caradosso, et tant d'autres. C'était une assemblée de dieux plutôt que de simples mortels. Le grand Léonard de Vinci lui-même vint un instant se mêler à cette foule brillante, entouré de ses élèves Beltraffio, Melzi, Salai, Lorenzo et Fanfoja. On sait qu'il se rendit à Rome, en 1513, en compagnie de Julien de Médicis, le frère du pape, et qu'il obtint la faveur de loger au Vatican[2]. Ce ne fut pas le seul bien-

1. L'Arioste, Bembo, Bibbiena, Sadolet, Inghirami, Castiglione, Béroalde, Beazzano, Tebaldeo, Navagero, Colocci, Acciajuoli, Aleandro, André Fulvio, Raphaël Maffei de Volterra, Paul Jove, Jean Lascaris, l'Arétin.

2. Voir mon ouvrage sur *Léonard de Vinci, l'Artiste, le Penseur, le Savant*. Librairie Hachette, 1899.

fait que l'illustre peintre florentin dût aux Médicis : Léonard resta au service de Julien jusqu'en 1515, et celui-ci lui accorda une pension fort respectable.

Les historiens qui ont mis en parallèle Jules II et Léon X se sont d'ordinaire prononcés en faveur du premier. On ne saurait nier que son dévouement aux intérêts de l'Église, son énergie, la grandeur de ses conceptions, ne lui assignent une place à part dans les annales de la Papauté aussi bien que dans celles de la Renaissance. L'homme qui a commencé la réédification de Saint-Pierre, qui a fait exécuter les fresques de la Sixtine et de la Chambre de la Signature, ne le cède à aucun protecteur des arts, soit parmi les anciens, soit parmi les modernes. Mais n'est-il donc qu'une manière de comprendre et d'encourager le beau? L'élégance, la grâce, la magnificence, n'ont-elles pas le droit de figurer à côté de la noblesse et de la fierté? Personne, à cet égard, ne l'emporte sur le glorieux héritier des Médicis. L'universalité de ses connaissances et le raffinement de son goût font de lui l'amateur le plus délicat du XVI^e siècle. C'est bien ainsi que Raphaël a jugé et peint son illustre protecteur, dans le prodigieux portrait conservé au palais Pitti. Cet épicurien, à la figure épanouie, aux mains grasses et blanches, assis devant une table supportant un riche missel, avec une loupe posée à côté de lui, n'est-il pas le plus étonnant type du « curieux »? Qui, au souvenir des merveilles nées sous les auspices de Léon X, — les Loges, les cartons de tapisseries, — ne se sent gagner par une douce volupté? Ce luxe, cependant, n'a rien d'amollissant encore; l'idée de la décadence ne se présente même pas à notre esprit : c'est une fleur qui vient de s'épanouir.

Aux yeux de ceux qui considèrent la beauté comme inséparable de l'austérité, Léon X a conduit la Renaissance aux abîmes. Personne n'était plus ami que lui de la magnificence et de la gaieté. Son règne ne fut qu'une fête perpétuelle. A chaque instant, au milieu de ces distractions profanes, on croit entendre l'écho de l'admirable chanson composée par son père, de glorieuse mémoire : le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane :* « Que la jeunesse est belle! Elle fuit cependant. Que celui qui veut être joyeux, le soit dès à présent. Il n'y a point de certitude pour demain.... Que chacun joue des instruments, danse et chante; que le cœur s'enflamme de tendresse : trêve à la peine et à la douleur. Que celui qui veut être joyeux le soit! Il n'y a point de certitude pour demain. Comme la jeunesse est belle! Elle fuit cependant. »

Les fêtes du couronnement et celles de la procession par laquelle chaque pape était tenu d'inaugurer son règne étaient bien propres à préparer les Romains aux splendeurs de ce pontificat. Le « processo » de Léon X fut la plus magnifique dont l'histoire ait gardé le souvenir. Les innombrables architectes, peintres, sculpteurs, brodeurs et orfèvres fixés dans la Ville éternelle se mirent à l'œuvre avec une ardeur sans pareille. Celui qui accepta de diriger les travaux de charpente n'était autre, d'après un document des Archives romaines, que l'illustre

architecte Antonio da San Gallo. Des peintres, d'ailleurs inconnus, surveillèrent, au nom de leurs confrères, l'exécution des ouvrages de peinture.

Jamais encore Rome n'avait déployé luxe pareil. Sur le passage du cortège, toutes les maisons étaient tendues des plus riches tapisseries; de distance en distance s'élevaient des fontaines distribuant le vin; puis, des chapelles, des arcs de triomphe, décorés non seulement de feuillage, mais encore de statues, de tableaux spécialement exécutés pour la fête, et même, luxe sans précédent, d'antiques du plus haut prix. Deux de ces arcs se distinguaient entre tous par ces ornements d'une nouvelle espèce. L'un d'eux contenait tout un peuple de bustes en marbre et de statues. L'autre offrait aux regards de la foule une Diane d'albâtre, un Neptune armé du trident, un Apollon, un Marsyas, une Latone, un Mercure, un Platon, un Triptolème et douze bustes d'empereurs. Ainsi l'antiquité classique était associée même aux cérémonies du christianisme.

Que sont nos fêtes les plus brillantes en comparaison de ce luxe épique, de ces triomphes de la couleur! L'imagination a peine à concevoir un ensemble aussi riche et aussi varié.

Le couronnement et la procession n'étaient que le prélude d'autres fêtes, non moins éblouissantes. Celles qui furent données, au Capitole, en l'honneur de Julien de Médicis, fournirent aux Romains, deux mois plus tard, l'occasion de témoigner de nouveau de leur attachement pour le pape et de leur passion pour ces sortes de spectacles. Six peintres, choisis parmi les plus célèbres que la capitale comptât alors, furent chargés d'exécuter les décors. La composition de Peruzzi, la *Trahison de Tarpeia*, enleva tous les suffrages. Puis vint l'entrée triomphale de Léon X à Florence, fête éblouissante, étourdissante, qui mit en mouvement tout ce que la vieille cité toscane renfermait d'artistes éminents et fit surgir d'innombrables chefs-d'œuvre. La même année, l'entrevue de Léon X avec François I^er^, à Bologne, donna lieu à de nouvelles réjouissances, où la cour du pape et celle du roi rivalisèrent de magnificence. Pour la première fois, Léon X rencontra un souverain aussi passionné que lui pour les belles choses. François I^er^, qui pensait sans doute que la discrétion était une qualité indigne d'un prince, n'hésita pas à demander à son hôte de lui faire don du *Laocoon*. On peut juger de l'émotion de Léon X et de toute la cour pontificale. Céder le *Laocoon*, le palladium du nouveau Vatican! Vite, on en commanda une copie destinée à couper court à de pareilles convoitises.

Dans sa passion pour les fêtes triomphales, le pape se rencontrait avec ses sujets. Peu s'en fallait que ceux-ci ne se contentassent, comme sous l'Empire, de pain et de jeux, et ne fissent retentir la Ville éternelle du cri de « Panem et circenses ». La plupart des prédécesseurs de Léon X avaient fait célébrer avec la plus grande magnificence les fêtes qui avaient lieu chaque année sur la place Navone, les « feste agonali ». Léon pensa que l'organisation de ces réjouissances n'était pas indigne du bibliothécaire de l'Église romaine, et il chargea Phèdre Inghirami de régler l'ordre et la marche de la cérémonie. Celui-ci choisit pour

sujets des décorations les vertus qu'il jugeait devoir être le plus appréciées du maître : l'amitié, la gaieté, la mansuétude, la magnanimité, la libéralité, la magnificence, la tempérance, etc. Dix-huit chars furent ornés de figures allégoriques par des peintres habiles. Par une allusion délicate au nom du pontife, on représenta sur l'un des véhicules un lion léchant les pieds d'un esclave (la Mansuétude), sur l'autre, deux lions attelés à un char (l'Éternité).

Pendant le carnaval, le peuple réclamait des divertissements plus propres à émouvoir. En 1519, on admira beaucoup un combat de taureaux qui coûta la vie à trois hommes et à cinq chevaux.

La plus curieuse peut-être des fêtes organisées sous le pontificat de Léon X fut celle dont le plus méchant des poètes du temps, Baraballo de Gaëte, fut le héros. Ce personnage grotesque était tellement pénétré de sa valeur, qu'il se croyait un second Pétrarque, et qu'il ambitionna la gloire d'être couronné, comme celui-ci, en plein Capitole. Le pape et son entourage accueillirent avec enthousiasme cette idée : le jour de la fête de saint Cosme et de saint Damien fut fixé pour la cérémonie. Afin d'augmenter encore l'éclat de la fête, il fut décidé que Baraballo, vêtu en triomphateur romain, monterait sur l'éléphant dont le roi de Portugal avait fait présent au pape, et qui devait être couvert des plus riches ornements. Ce fut en vain que la famille du poète, qui occupait à Gaëte un rang distingué, lui envoya des messagers chargés de le détourner de ce projet ridicule. Baraballo considéra cette démarche comme une preuve de jalousie et éclata en reproches. Puis, après avoir récité des vers qui faillirent faire éclater de rire les assistants, il fut conduit devant le palais du Vatican, où il prit place sur le gigantesque quadrupède. Il serait difficile de décrire l'hilarité qu'excita la vue de ce vieillard de belle taille, aux cheveux blancs, vêtu d'une robe de pourpre brodée d'or, et traversant Rome sur le dos du pachyderme, au milieu des clameurs du peuple, au bruit des tambours et des trompettes. A l'entrée du pont Saint-Ange, l'éléphant, plus sage que le poète, refusa de se prêter plus longtemps aux divertissements de la populace, et Baraballo fut forcé de mettre pied à terre. Ainsi se termina cette cérémonie mémorable dont on parla longtemps à Rome. Léon X voulut que Raphaël en perpétuât le souvenir, et Jean Barile de Sienne fut chargé de traduire en marqueterie le dessin du maître d'Urbin. Aujourd'hui encore, on peut voir, sur la porte de la salle de la Signature, le poète assis sur un trône supporté par un éléphant, avec l'inscription : POETA BARRABAL.

Si Baraballo disparut de la scène après cette aventure, l'éléphant, par contre, continua de jouer un grand rôle à la cour pontificale. Qui croirait que ce quadrupède eut l'honneur d'être pourtrait, en dimensions colossales, par Raphaël? Le fait résulte cependant d'un document authentique. Après la mort du monstre, en 1516, Léon X, pour adoucir les regrets de la population, le fit peindre par son artiste favori près de la tour située à l'entrée du palais.



LES TROIS VERTUS THÉOLOGALES (Bordures des tapisseries.)

Le Vatican (parfois aussi le château de Saint-Ange) était le théâtre d'autres fêtes, plus intimes, mais d'un intérêt plus réel. Léon X, fidèle ici encore aux traditions de la maison paternelle, adorait la comédie; il ne dédaignait pas de présider à la représentation de la *Calandra* de Bibbiena ou des *Suppositi* de l'Arioste.

La peinture avait une grande part à ces représentations. Raphaël, en se chargeant de composer les décors des *Suppositi*, croyait ne pas déroger : il pouvait s'autoriser de l'exemple d'illustres prédécesseurs.

Les intervalles entre les fêtes et les représentations théâtrales étaient occupés par de splendides banquets. Le pape dépensait 8000 ducats par mois pour sa table, et cependant tous ses biographes s'accordent à le représenter comme étant d'une sobriété exemplaire. Il abandonnait à ses invités les vins fins, les mets délicats; les jouissances de l'esprit l'absorbaient, même au milieu des festins. Lui offrait-on quelque composition en vers ou en prose, il se mettait, séance tenante, à la lire et à la discuter; la rapidité et la sûreté de son jugement étonnaient tous les convives. Puis venaient des conversations tour à tour doctes ou spirituelles. Qui sait si la philosophie de Platon ne les défraya pas souvent? Des chants, des concerts, terminaient presque invariablement le festin, qui se prolongeait jusque fort avant dans la nuit. Le pape y prenait un plaisir extrême; souvent il accompagnait à voix basse les musiciens; d'autres fois ses transports allaient si loin, qu'on le voyait littéralement se pâmer.

Pour compléter le tableau de cette existence bruyante, mondaine, il faudrait encore décrire les chasses de Léon X, qui était passionné pour ce genre de divertissements. Celles qu'il organisa dans sa villa de la Magliana et dans les environs de Viterbe sont célèbres dans les annales de la vénerie.

Les courtisans prirent exemple sur le maître : un instant Rome se crut revenue au temps de Trimalcion. Les banquets qu'organisait Augustin Chigi se distinguaient par un faste digne de l'empire romain. Le festin donné par le banquier siennois, en 1518, à Léon X, à quatorze cardinaux et à de nombreux ambassadeurs, mérite une mention particulière. Il eut lieu dans l'écurie nouvellement construite par Raphaël. Hâtons-nous d'ajouter que ce fut avant que les quadrupèdes en eussent pris

possession. De superbes tentures tissées d'or couvraient les murs et cachaient les râteliers; sur le sol s'étendait un riche tapis de soie fabriqué dans les Flandres. Le repas fut splendide : il avait coûté 2 000 ducats d'or. (On y remarquait, entre autres, deux anguilles et un esturgeon du prix de 250 ducats, soit une dizaine de mille francs.) Léon X, frappé de tant de magnificence, dit à son hôte : « Augustin, avant ce festin, je me sentais moins gêné avec vous. — Ne modifiez pas votre attitude vis-à-vis de moi, Saint-Père, répondit le rusé banquier siennois; ce lieu est plus humble que vous ne croyez. » Et, faisant enlever les tentures, il montra que la salle à manger n'était autre que l'écurie destinée à ses chevaux. Léon X, en bon prince, rit de cette plaisanterie un peu risquée, et promit de revenir. Dans la même circonstance, Chigi donna une autre preuve encore de son esprit et de son savoir-vivre. Onze plats d'argent massif, d'un grand poids, étant venus à disparaître (ils avaient sans doute été volés par la valetaille qui suivait le pape), Chigi ordonna de cacher ce larcin, pour ne pas troubler la bonne humeur de ses hôtes. Ajoutons que, le repas terminé, cent chevaux prirent place dans la salle à manger.

Le second repas offert au pape, quelques mois plus tard, dans la loge qui s'étendait le long du Tibre, montre également à quel point Chigi savait allier l'esprit à la magnificence. Il fit jeter dans le fleuve, à mesure que l'on desservait, la magnifique vaisselle plate qui couvrait la table. C'était dire qu'il avait un service d'argenterie assez riche pour ne pas être forcé d'employer deux fois la même pièce. L'admiration fut au comble. Les convives ignoraient que leur hôte avait fait disposer dans le Tibre des filets destinés à retenir ces épaves précieuses; ses domestiques n'eurent pas de peine à les repêcher.

Dans un troisième repas, auquel assistaient le pape, douze cardinaux et de nombreux prélats, chaque convive trouva devant lui un superbe service d'argenterie orné par avance de ses propres armes.

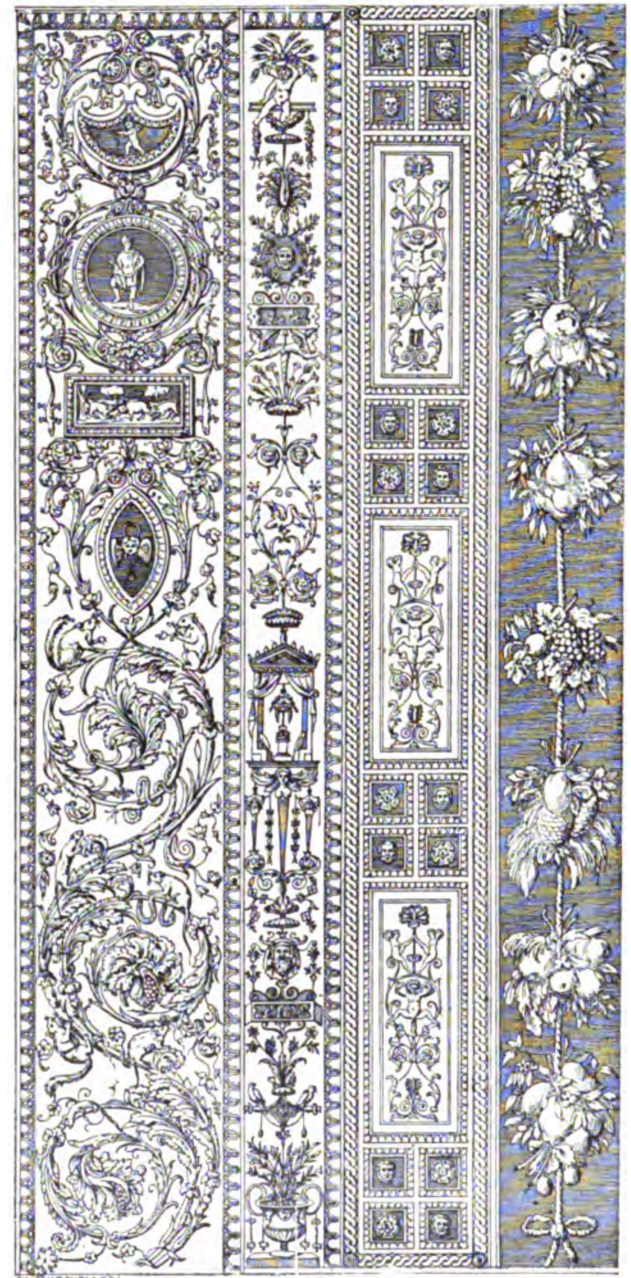


LES HEURES

(Bordures des tapisseries.)

Léon X, en applaudissant à ce faste, qui trahissait cependant le parvenu, oubliait les enseignements de la maison paternelle, ces exemples de luxe fin et discret par lesquels Cosme, le Père de la patrie, son fils Pierre, son petit-fils Laurent le Magnifique, se sont placés au premier rang des champions de la Renaissance. Le palais des Médicis n'avait pas abrité moins de trésors que la villa de Chigi; mais c'était le goût le plus délicat,

l'amour le plus vif de l'art, qui avait présidé à leur réunion; l'ostentation n'y était pour rien.



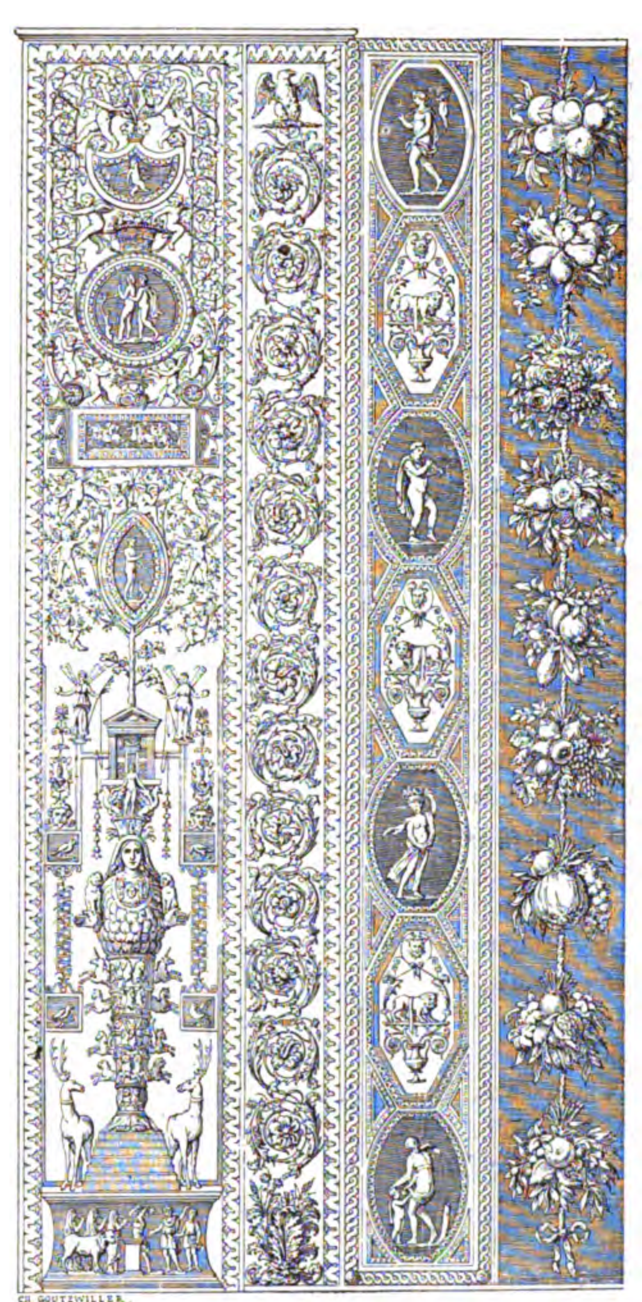
LES PILASTRES DES LOGES

Devant ces divertissements profanes, devant ces excès dignes de l'antique Rome, les moralistes se voilaient la face et se répandaient en prédictions sinistres. Les étrangers surtout, moins fascinés par la distinction de cette culture, par la perfection de cet art qui, depuis, est devenu la plus haute expression du beau, prodiguaient les reproches à la cour romaine. L'un des plus nobles et des plus sympathiques parmi ces derniers, Ulrich de Hutten, avait visité Rome en 1516 : la frivolité et le luxe, qu'il découvrit partout, excitèrent son indignation; il les flétrit dans une longue série d'épigrammes, et fit paraître, la même année, ses fameuses *Epistolæ obscurorum virorum*, coup de foudre précurseur des orages de la Réforme.

L'influence de l'antiquité aidant, la cour pontificale était devenue une des plus mondaines de toute l'Italie. Aucun divertissement n'y paraissait trop profane. Des historiens moroses sont allés jusqu'à accuser Léon X et son entourage de paganisme. C'est méconnaître le caractère de la Renaissance. Le culte, l'imitation de l'antiquité, constituaient une sorte de débauche intellectuelle; mais les croyances

n'en étaient point altérées; le paganisme était dans la forme, non dans le fond. C'est bien ainsi que l'entendait le prédicateur qui, un jour, devant le pape, et sans songer à mal, invoqua les dieux et les déesses, au grand scandale d'une partie de l'auditoire.

Mais si ces réminiscences ne jouèrent pas, au point de vue des dogmes, le rôle qu'on a bien voulu leur attribuer, elles n'en contribuèrent pas moins à modifier profondément la littérature et les arts. Pour la première, le mal était fait avant Léon X déjà, et des tentatives comme celles de Bibbiena et de l'Arioste eurent plutôt pour effet de remettre dans ses droits la langue vulgaire. Mais, au point de vue des arts, l'influence de Léon X, champion déclaré de l'antiquité, comme toute sa famille, fut décisive. Nous aurons l'occasion d'en reparler.




LES PILASTRES DES LOGES

Quelle attitude Léon X prit-il en face des artistes, quelle part ceux-ci eurent-ils à ses libéralités? Quelques chiffres vont tenir lieu de réponse. Léon X avait destiné un crédit annuel de 60 000 ducats d'or (environ 3 millions de francs) aux seuls travaux de reconstruction de Saint-Pierre. Il est vrai que, dans la suite, il se vit obligé de réduire considérablement cette

31

allocation. L'achèvement des Loges, la construction de l'église Saint-Jean des Florentins, celle de l'église Saint-Laurent à Florence, les travaux de la Magliana, ceux de Lorette, et tant d'autres, exigèrent également des sacrifices énormes. Puis venaient les commandes d'étoffes, de meubles précieux, de bijoux. Les tapisseries seules absorbèrent au moins 50 000 ducats. Quant aux sommes dépensées pour de certaines fantaisies se rattachant au domaine de la curiosité (1 500 ducats par exemple pour l'achat d'une défense de licorne, 1 000 ducats pour une horloge et des instruments de musique achetés à Conrad Trompa de Nuremberg), elles dépassent toutes les bornes de la vraisemblance. La décoration du Vatican était, toute proportion gardée, l'entreprise la moins dispendieuse, puisque Raphaël ne recevait que 1 200 ducats pour chaque Chambre.

Jeune (il ne comptait que trente-huit ans), débonnaire, magnifique, Léon X ne pouvait manquer de transformer rapidement la cour et de la façonner à son image. L'Age d'or succède à l'Age de fer; les vertus guerrières de Jules II font place à l'urbanité, à l'élégance, aux qualités les plus brillantes. En politique habile, le nouveau pape ménagea d'abord les parents et les favoris de son prédécesseur : la ruine du duc d'Urbin, celle du cardinal Riario, ne furent consommées que plus tard. Il n'attendit pas si longtemps pour récompenser ses amis ou ses compatriotes. Le lendemain même de son élection, Bibbiena fut nommé trésorier pontifical, et au bout de six mois cardinal. Le neveu et le cousin du pape furent compris dans la même promotion. Bembo et Sadolet devinrent secrétaires apostoliques. Les Florentins surtout se montrèrent âpres à la curée : ils réussirent à occuper les meilleures places, et Rome devint comme un faubourg de Florence.

Le premier rang, parmi tant de personnages distingués par leur naissance ou leur talent, revient au frère puîné de Léon X, Julien de Médicis, esprit élevé, caractère d'une grande noblesse, un galant homme dans toute l'acception du mot. Ce fut un spectacle rare que de voir un membre de cette famille, rongée par une ambition exécrable, prêcher le désintéressement, préférer aux grandeurs les jouissances de l'esprit. Placé à la tête du gouvernement de Florence, après le rétablissement des Médicis, en 1512, Julien ne tarda pas à résigner ce poste pour rentrer dans la vie privée. Mais la gloriole de son frère ne l'y laissa pas longtemps : en 1515, il le nomma capitaine général de l'Église, au milieu d'un enthousiasme indescriptible. Plus tard, l'alliance de Léon X avec François I<sup>er</sup> valut à Julien le titre de duc de Nemours et la main d'une princesse de Savoie, la propre tante du roi. Malheureusement, ce conseiller sage et indépendant, qui aurait pu exercer une influence si bienfaisante sur son frère, vint à lui manquer trop tôt. Julien ne comptait que trente-huit ans quand il sentit approcher l'heure fatale. Sa dernière action résume bien une vie si noble, qui aurait dû servir de leçon aux siens, et qui lui a valu l'estime de la postérité.

Deux jours avant sa mort, il fit venir son frère et le supplia de renoncer à ses desseins sur Urbin, lui représentant tous les bienfaits que leur maison avait reçus du feu duc Guidobaldo. Le pape se borna à dire : « Julien, songe à recouvrer la santé; ce n'est point le moment de parler de ces choses », et, malgré toutes les supplications du mourant, refusa de prendre aucun engagement.

Tout autre était Laurent, le neveu de Léon X et de Julien, le digne père de Catherine de Médicis. Non content d'exercer à Florence l'autorité la plus absolue, il ne cessait de rêver aux moyens de devenir prince souverain. L'ambassadeur vénitien près le Saint-Siège le représente comme un autre César Borgia, moins toutefois l'énergie et l'audace qui ont donné au fils d'Alexandre VI une sorte de grandeur épique. C'est lui qui poussa son oncle à entreprendre, à son profit, l'odieuse expédition d'Urbin, la grande iniquité de son règne, à épuiser les finances pontificales, à jeter dans des complications nouvelles l'Italie à peine remise de tant d'épreuves. Laurent ne jouit pas longtemps du fruit de ses crimes. Il mourut en 1519, âgé de vingt-cinq ans seulement.

Laurent de Médicis occupe dans l'histoire des arts une place bien grande. Il est l'original du « Pensieroso » de Michel-Ange. Raphaël aussi se vit plusieurs fois dans l'obligation de servir ce sinistre personnage, qui avait dépouillé son souverain et bienfaiteur, François-Marie della Rovere. Il dut faire son portrait, fournir des croquis pour une médaille que l'on se proposait de fondre en son honneur. Ce fut aussi sur ses instances qu'il peignit la *Sainte Famille de François I*er et le *Grand Saint Michel* du Louvre.

Le cousin germain de Léon X, le cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, n'exerçait pas moins d'empire sur l'esprit du pape. Mais il rachetait du moins par son goût pour les belles choses son penchant à l'intrigue. La commande de la *Transfiguration*, la construction de la villa Madame, lui ont assuré la reconnaissance de la postérité. Seul d'entre les siens, le cardinal Jules tint la balance égale entre les deux rivaux qui se disputaient alors l'empire des arts. Sans cesser d'admirer Raphaël, il eut le courage de témoigner de la bienveillance à Michel-Ange. Ce fut sous ses auspices que s'ouvrit la grande joute artistique dont les tenants étaient Raphaël d'un côté, de l'autre l'ami et le champion du Buonarroti, Sébastien de Venise.

Nous avons déjà eu l'occasion de faire connaissance avec plusieurs autres prélats, diplomates ou banquiers attachés à la cour romaine. Sous Léon X, nous l'avons dit, la faveur de Bibbiena, de Bembo, d'Inghirami, de Balthazar Turini, de Castiglione, de Chigi, ne fit qu'augmenter. Si Raphaël perdit en Sigismond Conti un protecteur dévoué, il en trouva dix autres qui ne lui permirent pas de le regretter. Parmi eux le cardinal Laurent Pucci mérite la première place. Ce fut lui qui commanda au maître la *Sainte Cécile*. Giannozzo Pandolfini, évêque de Troja, comptait également parmi les intimes de Raphaël : l'artiste fit son portrait dans le *Couronnement de Charlemagne*, et esquissa pour lui le plan du

superbe palais élevé à Florence, dans la « via San Gallo ». Citons encore le camérier du pape, Giovanni-Battista Branconio dell' Aquila. Ce fut pour lui que Raphaël construisit le beau palais du Borgo et peignit la *Visitation* du musée de Madrid. Telle était l'amitié qui les unissait, que Raphaël choisit Branconio pour exécuteur testamentaire. Un des médecins du pape, Jacques de Brescia, a le droit, lui aussi, de figurer parmi les amis de Raphaël, qui construisit pour lui, près du Vatican, un palais, aujourd'hui encore debout.

De nombreux poètes et humanistes étaient venus s'ajouter à ceux que nous avons énumérés dans le chapitre consacré à Jules II. Parmi ceux qui se lièrent plus particulièrement avec Raphaël, il faut citer les Vénitiens André Navagero, tour à tour poète, philosophe, historien, diplomate, et Beazzano, employé par Léon X à des missions de la plus haute importance. Ces deux écrivains comptaient parmi les amis les plus intimes de notre maître, qui peignit leurs portraits sur le même panneau.

Une lettre de Bembo nous montre cette bande joyeuse faisant, en compagnie de Raphaël, une excursion à Tivoli. « Demain, écrit le secrétaire apostolique, après vingt-sept ans, je reverrai Tivoli, avec Navagero, Beazzano, le seigneur Balthazar Castiglione et Raphaël. Nous voulons voir tout, l'antique et le moderne. Nous y allons pour l'agrément du seigneur André Navagero, qui doit retourner à Venise après avoir fait ses Pâques. » L'archéologie, je le croirais volontiers, ne défraya pas seule la conversation pendant cette excursion, dont le récit nous aurait vivement intéressés.

Mentionnons encore, parmi les amis de Raphaël, les deux poètes Antoine Tebaldeo, dont l'artiste fit également le portrait, et le Napolitain Jacques Sannazaro, l'auteur du célèbre poème *De partu Virginis*.

Léon X savait discerner le mérite, même sous les apparences les plus humbles. Ce fut lui qui fit venir à Rome un vieux savant, appelé à exercer une grande influence sur Raphaël, Marco-Fabio Calvo. Né à Ravenne, dans la première moitié du xv^e siècle, Calvo, de la noble famille des Guiccioli, s'adonna de bonne heure à l'étude du latin et du grec, et profita de ses connaissances dans ces deux langues pour entreprendre, d'un côté une traduction d'Hippocrate, de l'autre des recherches sur les antiquités romaines. Léon X, après l'avoir décidé à se fixer à Rome, lui donna, entre autres, le titre de « familier » et celui de « commensal » et lui accorda une pension qui lui permit de se livrer sans réserve à l'étude. La probité stoïque du vieillard, non moins que son obligeance, égalaient son érudition. Il méprisait l'argent au plus haut point, et n'acceptait que la somme rigoureusement nécessaire à sa subsistance; partageant entre ses amis ou entre ses parents la pension que lui faisait le pape. Sa frugalité était extrême : comme les pythagoriciens, il ne se nourrissait que de légumes. Il habitait un réduit comparable au tonneau de Diogène. Malgré son âge et ses infirmités, il se livrait à l'étude avec une ardeur juvénile. Raphaël,

qui s'occupait alors de la restitution de Rome antique, pensa que le concours du docte vieillard pourrait lui être utile, il le prit avec lui dans sa maison, le soigna comme un père et lui fit traduire Vitruve. Calvo survécut à son jeune ami; il put même encore assister, en 1525, à la publication de sa traduction d'Hippocrate. Mais le sac de Rome, en 1527, lui réservait les plus cruelles épreuves. Fait prisonnier par les bandes sauvages qui s'étaient jetées sur la Ville éternelle, il fut dépouillé de tout ce qu'il possédait. Comme il ne pouvait payer la rançon énorme qu'ils exigeaient de lui, ses bourreaux le traînèrent avec eux jusqu'à ce qu'il mourût de fatigue et de faim dans un hôpital.

Une réunion d'artistes, telle que l'histoire n'en a jamais connu, rehaussait l'éclat que la cour de Léon X tirait de la présence de tant de savants célèbres. C'était toujours Bramante qui inspirait et dirigeait cette phalange souvent peu disciplinable; mais il était vieux et infirme, et ne tarda pas à disparaître. Ses émules, Frà Giocondo et Giuliano da San-Gallo, touchaient également à l'extrême vieillesse; ils ne jouèrent plus qu'un rôle effacé, malgré la faveur que Léon X leur témoigna. Heureusement, une génération nouvelle, composée en grande partie de disciples de Bramante, avait surgi.

La peinture comptait alors à Rome ses représentants les plus illustres : outre Raphaël, nous trouvons dans la Ville éternelle Léonard de Vinci (1513-1514); — Frà Bartolommeo, qui signala son passage par l'exécution du *Saint Pierre* et du *Saint Paul*, aujourd'hui conservés au Quirinal; — le Sodoma, qui offrit au pape un tableau représentant la *Mort de Lucrèce*, et qui reçut de lui, en retour, le titre de chevalier. Vers la même époque, Lucas Signorelli tenta de nouveau la fortune à Rome. Il y vint peu de temps après l'avènement de Léon X, espérant gagner sa faveur par le récit des persécutions qu'il avait subies par suite de son attachement pour les Médicis; mais il échoua complètement. Timoteo Viti, le compatriote et l'ami de Raphaël, vint également à Rome dans les premières années du règne de Léon X; il collabora, comme nous le verrons, aux *Sibylles* de l'église Santa Maria della Pace. Viti fut suivi d'un autre Urbinate, Girolamo Genga, lui aussi en relations avec Raphaël.

Parmi ces maîtres, Sébastien de Venise occupait le premier rang. Il donnait dès lors des marques de cet esprit d'envie qui empoisonna son existence, et, sans oser encore entrer en lutte ouverte avec Raphaël, il s'essayait dans les mêmes sujets que lui.

Déjà les élèves de Raphaël commençaient à former un groupe compact, en attendant qu'ils devinssent légion. On fondait les plus brillantes espérances sur Marc-Antoine, sur Jules Romain et sur Jean d'Udine.

La sculpture était représentée, et c'est tout dire, par Michel-Ange. L'illustre rival de Raphaël, à moitié tombé en disgrâce, travaillait alors aux statues du mausolée de Jules II. Mais Léon X, qui ne se montrait guère prodigue d'encouragement vis-à-vis de la sculpture, art trop austère à ses yeux, ne tarda pas à

éloigner Michel-Ange et à lui confier, à Florence, des travaux peu propres à le séduire, l'achèvement de la façade de Saint-Laurent, paroisse des Médicis.

A ces savants si vénérables, à ces artistes si brillants, à ces prélats tour à tour distingués par la gravité de leur caractère, leurs capacités diplomatiques ou leur magnificence, se mêlaient quelques personnages grotesques, qui avaient le privilège de faire rire le pape et son entourage. Quelques-uns d'entre eux occupaient des charges considérables. Lorsque Bramante mourut, la place si enviée de « piombatore » (membre de la confrérie chargée de sceller les bulles) fut donnée à un certain Mariano Fetti, que les contemporains s'accordent à représenter comme une sorte de bouffon, et dont le pape fit peindre le portrait ou plutôt la caricature sur le rideau du théâtre sur lequel on joua les « Suppositi ». Mariano valait mieux cependant que sa réputation. Ce fut lui qui hébergea Frà Bartolommeo lors de son passage à Rome et reçut de lui, en échange, un *Saint Pierre* et un *Saint Paul*. Mariano commanda aussi à Balthazar Peruzzi, pour son jardin de Monte Cavallo, un *Saint Bernard* en camaïeu.

Il ne manquait à cette société brillante que l'élément féminin, auquel les cours de Ferrare, de Mantoue, d'Urbin, devaient tout leur prestige. A un certain moment, on put espérer que le mariage de Julien de Médicis comblerait cette lacune. Bibbiena se réjouissait d'avance de voir enfin une dame présider aux fêtes de la cour. « Il me semble, écrit-il à Julien, que mille années encore nous séparent de l'arrivée de votre noble épouse et de Votre Excellence; la cour l'attend avec une impatience difficile à dépeindre.... Toute la ville dit : Grâce à Dieu, nous allons enfin posséder ce qui nous manquait, une cour de dames : cette dame si noble, si bien douée, si belle et si bonne, imprimera ainsi à la cour romaine le sceau de la perfection. » Mais Julien, comme on sait, ne survécut guère à son mariage, et ces riantes espérances ne se réalisèrent pas.



ÉTUDE POUR UNE FIGURE DE COMBATTANT (FRAGMENT)
(Musée Wicar, à Lille.)



LES ÉLÈVES DE RAPHAEL
(D'après une gravure reproduisant deux stucs des Loges.)

# CHAPITRE XIII

Raphaël courtisan. — Mort de Bramante. — La Décoration du Vatican sous Léon X : Achèvement de la Chambre d'Héliodore. — La Chambre de l'*Incendie du Bourg*. — La Salle de Constantin.

Un instant Raphaël put craindre que la mort de Jules II ne troublât le cours de ses succès, et n'amenât sur le trône pontifical un pape moins favorable aux arts. Nous trouvons la trace de ses préoccupations dans la réponse qu'il fit au précepteur du jeune Frédéric de Mantoue, la veille de la mort de Jules II : « Messire Raphaël d'Urbin, écrivait le précepteur à son maître, m'a rendu le sayon et les autres vêtements de Mgr Frédéric qu'il avait empruntés pour faire son portrait; il prie Votre Seigneurie de lui pardonner; pour le moment, il lui est impossible d'avoir l'esprit à cet ouvrage. »

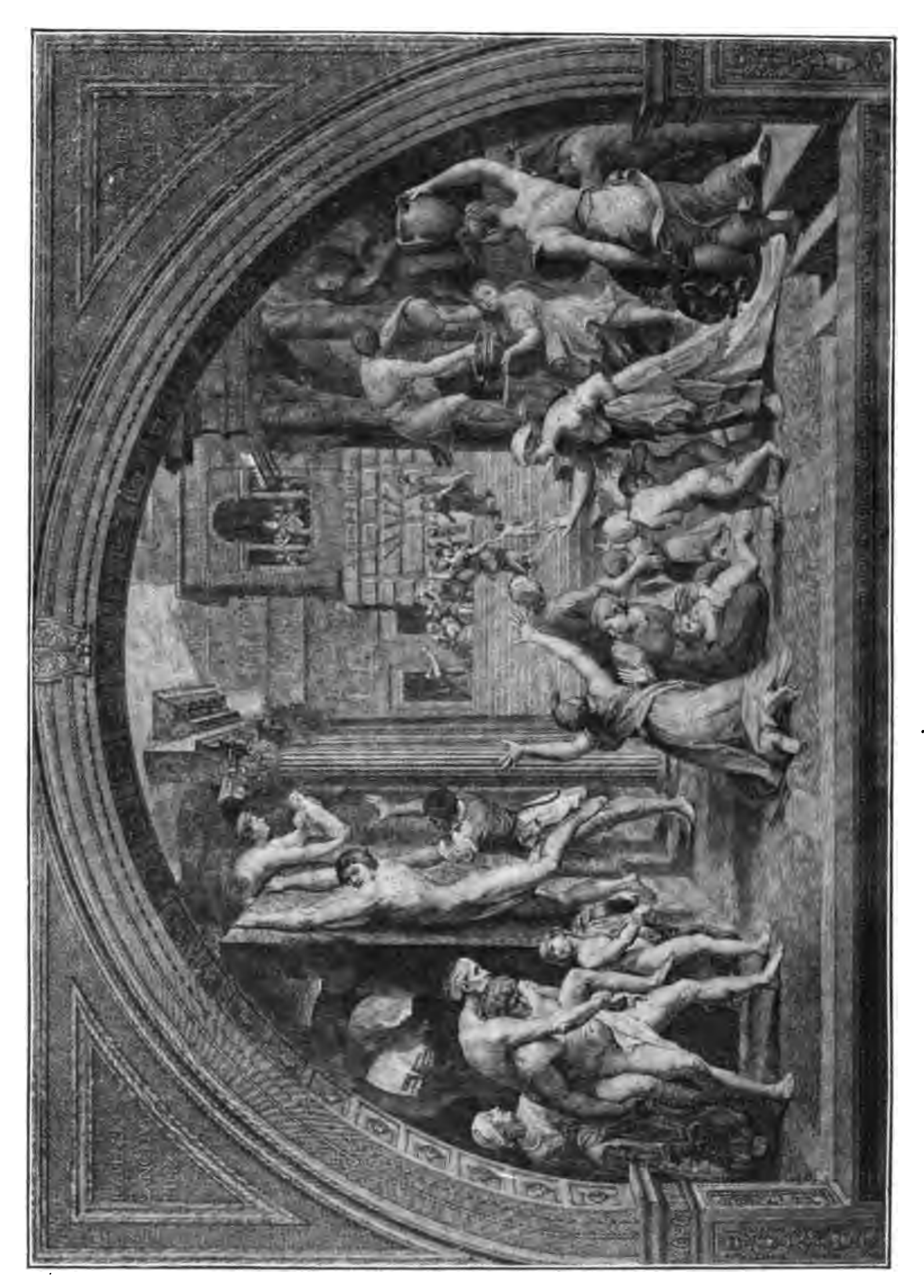
L'avènement de Léon X ne tarda pas à le rassurer. Alors même que le nouveau pape n'eût pas professé la plus vive admiration pour le talent du jeune artiste (Raphaël, on s'en souvient, avait fait son portrait dans une des fresques de la Chambre de la Signature), il aurait été forcé, par les sollicitations de son entourage, de s'intéresser à lui; son exaltation eut en effet pour résultat de porter aux plus hautes dignités la plupart des amis de Raphaël. Julien de Médicis fut nommé patricien romain, et plus tard capitaine général de l'Église, Bibbiena cardinal, Bembo secrétaire apostolique. Quant aux autres amis ou protecteurs du jeune maître, ils conservèrent, du moins dans les premières années, toute la faveur dont ils jouissaient auprès de Jules II : nous voulons parler du duc d'Urbin, de Castiglione, d'Inghirami, de Chigi, etc.

N'eût-il pas compté des amis aussi dévoués, aussi puissants, Raphaël n'en aurait sans doute pas moins vite réussi à conquérir la faveur du nouveau pape. Il était devenu non seulement le plus célèbre des peintres, mais encore un courtisan accompli. Livré de bonne heure à lui-même, l'Urbinate avait senti la nécessité de développer les qualités dont la nature l'avait si libéralement

doté : la douceur, la courtoisie, un charme irrésistible; il ne tarda pas à y joindre la souplesse. Quand Jules II mourut, le jeune maître possédait une parfaite connaissance des hommes et des choses. Lié à Pérouse avec des bourgeois et des ecclésiastiques, il s'était formé aux belles manières, lors de son retour à Urbin. A Florence, il avait appris à connaître les intrigues du monde artiste; à Rome, sous la discipline de Bramante, celles de la cour pontificale. Les quatre années passées au service de ce despote qui s'appelait Jules II l'avaient habitué à plier quand il le fallait, à tourner les obstacles, à rechercher pour toute chose la solution la plus spirituelle. Il lui en coûtait si peu de se montrer aimable, conciliant, de faire plaisir à tout le monde! L'obligeance était innée en lui. Cependant ce jeune homme si doux, si affable, ayant toujours le sourire sur les lèvres, savait à l'occasion se faire craindre. Hâtons-nous d'ajouter que l'arme dont il se servait n'était autre que la plaisanterie. Ses reparties étaient aussi vives que spirituelles; elles fermèrent la bouche à plus d'un grand seigneur. Les contemporains n'ont pas dédaigné de recueillir quelques-uns de ses bons mots. On connaît sa réponse à Michel-Ange, qui lui disait d'un ton sarcastique : « Vous marchez entouré d'une suite comme un général. — Et vous, seul, comme le bourreau ». Une dame romaine, ayant critiqué certain détail de costume dans une des peintures de la Farnésine, reçut de lui une réponse non moins vive, qui fit rire tout le monde, excepté l'interlocutrice.

Vis-à-vis d'un souverain tel que Léon X, les qualités dont il fallait avant tout faire preuve étaient la complaisance et la célérité. Le successeur de Jules II accablait Raphaël de travaux. Un jour l'artiste devait improviser la décoration d'un théâtre; le lendemain, faire le portrait d'un éléphant. Puis on lui demandait d'esquisser le plan de quelque construction, de fournir des croquis pour une médaille, etc., etc. Se figure-t-on le pape adressant une demande pareille à Michel-Ange? Avec quelle indignation le fier sculpteur florentin n'aurait-il pas refusé! Raphaël, et il n'eut pas à le regretter au point de vue de ses intérêts matériels, prenait plaisir à satisfaire ces fantaisies, à peine exprimées. Mais la postérité est en droit de se montrer plus sévère; elle reproche à Léon X d'avoir trop souvent abusé d'une si noble intelligence.

A cet égard, la mort de Bramante, arrivée peu de temps après l'avènement du nouveau pape, en mars 1514, fut pour Raphaël le plus grand des malheurs. Elle ne le priva pas seulement d'un ami sûr, dévoué, d'un conseiller plein de finesse et d'expérience, d'un second père; elle l'obligea encore d'accepter le fardeau presque surhumain de la direction de Saint-Pierre. Mais ce ne fut pas tout. Raphaël devint, comme son maître, surintendant général des beaux-arts. Il dut à la fois manier le crayon, le pinceau et le compas, ordonner les fêtes, surveiller les fouilles. Seul, parmi les artistes modernes, le peintre favori de Louis XIV, Charles Le Brun, a été investi de fonctions aussi multiples. Plein de confiance dans sa jeunesse, dans sa prodigieuse facilité, Raphaël accepta d'un cœur léger la tâche immense qui s'imposait à lui. Jamais on ne vit athlète



L'INCENDIE DU BOURG

mieux disposé à la lutte, plus joyeux, plus ardent. L'avenir devait montrer s'il n'avait pas trop présumé de ses forces.

Ces sentiments se reflètent dans la belle lettre que l'artiste écrivit, vers cette époque, à son oncle Simon. Il a conscience de sa valeur; il est heureux de faire honneur à sa famille et à sa patrie; l'avenir lui apparaît sous les couleurs les plus riantes.

Telle est la multiplicité des travaux entrepris par Raphaël pendant le règne de Léon X, c'est-à-dire de 1513 à 1520, qu'il est impossible de le suivre pas à pas dans tant de directions diverses. Aussi nous a-t-il paru préférable de substituer à l'ordre chronologique, auquel nous nous sommes astreint jusqu'ici, l'ordre des matières. Nous étudierons donc successivement les fresques des Chambres, — celles des Loges, — les tapisseries, — les peintures commandées par Augustin Chigi, — les tableaux de chevalet, — et enfin les ouvrages d'architecture et de sculpture.

L'achèvement des peintures des « Stances » ou « Chambres », telle fut, sans aucun doute, la première tâche assignée à Raphaël par son nouveau protecteur. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier les deux fresques exécutées sous les auspices du successeur de Jules II : la *Rencontre de saint Léon et d'Attila* et la *Délivrance de saint Pierre*.

La seconde des « Stances », celle d'Héliodore, avait été terminée dans le courant de l'année 1514 : dès le milieu de la même année, Raphaël reçut la commande des fresques destinées à la troisième « Stance », celle qui est connue sous le nom de Chambre de l'*Incendie du Bourg*, ou Tour Borgia. Cependant ce ne fut qu'en 1517 que l'artiste, distrait par d'innombrables occupations, put terminer ce vaste ensemble, et encore, nous le verrons tout à l'heure, n'en peignit-il de sa main qu'une petite partie.

Les amis comme les ennemis de Raphaël ont montré un égal parti pris dans l'appréciation des fresques de la troisième Chambre. En leur prodiguant, les uns l'éloge, les autres le blâme, ils ont oublié que le maître était resté étranger à l'exécution de la plupart de ces compositions. En effet, l'*Incendie du Bourg* est la seule d'entre elles qui puisse être considérée comme son œuvre personnelle. Dans la *Bataille d'Ostie*, et surtout dans le *Couronnement de Charlemagne* et le *Serment de Léon III*, l'intervention des élèves n'est, hélas! que trop manifeste. Accablé de travaux, Raphaël a dû se borner le plus souvent à composer les cartons, en s'en remettant à ses disciples du soin de les traduire en peinture. De là l'absence de vie dans les têtes, la froideur du coloris, la lourdeur des détails. Quelquefois même il se voyait forcé de confier à d'autres l'exécution d'une partie des cartons. Le temps n'était plus où il pouvait caresser longuement une idée, attendre pour l'exprimer qu'elle fût parvenue à son entière maturité. Comme s'ils avaient eu tous deux le pressentiment de leur fin prématurée, le

pape et l'artiste ne songeaient qu'à multiplier, l'un les témoignages de sa magnificence, l'autre les manifestations de son génie. Rarement, dans l'histoire des arts, on a vu pareille fièvre de production. Hâtons-nous d'ajouter que, malgré cet effort prodigieux, les idées du Sanzio conservèrent jusqu'à la dernière heure leur fraîcheur première. Est-ce sa faute si ses collaborateurs les ont interprétées d'une manière si imparfaite?

Dans la première en date de ces fresques, l'*Incendie du Bourg*, Raphaël a élevé un épisode du *Liber pontificalis* à la hauteur de l'épopée. Le récit du miracle accompli six ou sept cents ans auparavant par le pape Léon IV — on sait qu'en faisant le signe de la croix il avait arrêté les flammes qui menaçaient de dévorer le Borgo — n'avait pas de quoi inspirer un artiste de la Renaissance. Mais dans l'imagination de Raphaël cet événement secondaire, d'un intérêt tout local, revêt des proportions colossales. Ce n'est point le Borgo qui brûle, a-t-on dit, c'est Troie : l'admirable groupe de gauche, composé d'Énée, d'Anchise, de Créuse, d'Ascagne, ne laisse aucun doute. Le sujet imposé par Léon X est relégué au second plan; les réminiscences de l'*Énéide* éclipsent celles de la Chronique papale, et l'artiste crée l'étonnante image de l'incendie par excellence, avec des traits qui sont de tous les siècles, mais que nul autre n'avait encore réussi à exprimer avec autant de force : la stupeur, la résignation, le désespoir, le dévouement, l'héroïsme.

Des qualités du premier ordre se mêlent dans cette page célèbre à des erreurs non moins grandes. Pour la première fois, Raphaël renonce à la pondération, à l'unité, au rythme dont il semblait avoir fait la règle de ses compositions. Là où l'on s'attendait à trouver une foule diversement agitée, on n'aperçoit que des groupes, parfois même des figures isolées, sans lien commun. Chaque personnage agit pour son propre compte, sans s'occuper de son voisin; de là un éparpillement qui nous choque, et qui diminue dans une certaine mesure l'effet de la composition. Mais que de détails admirables, depuis les mères éplorées, depuis le jeune homme éperdu qui se laisse glisser le long de la muraille, jusqu'à ces porteuses d'eau aux vêtements agités par l'ouragan! La sollicitude maternelle, l'épouvante, l'héroïsme, sont rendus en traits ineffables : l'énergie de l'expression n'est égalée que par la hardiesse du dessin. Le modelé, en effet, est prodigieux. Si Raphaël a voulu prouver que l'anatomie n'avait point de secrets pour lui, il y a pleinement réussi dans l'*Incendie du Bourg* : il n'est personne qui n'évoque devant ces tours de force le souvenir de Michel-Ange. — Il est regrettable qu'un motif, tenant du mélodrame plutôt que de l'épopée, vienne se mêler à ces conceptions grandioses et en atténuer l'effet. Je parle du sauvetage de l'enfant que sa mère tend par-dessus la muraille au père qui s'est enfui en chemise, et qui se dresse sur la pointe des pieds pour recevoir le précieux fardeau. Un tel épisode s'expliquerait dans les compositions naïves des quattrocentistes; dans les Stances, chez Raphaël, on ne peut s'empêcher de le trouver déplacé.

L'unité, l'harmonie, qui manquent dans la composition du premier plan, nous les retrouvons dans celle du fond. La peinture n'a pas créé de groupe plus beau, plus passionné et en même temps plus pur de lignes que celui des femmes agenouillées au pied de la loge pontificale. Raphaël y a épuisé toutes les formes de la supplication : les unes attendent l'intervention du pape avec une confiance inébranlable; d'autres, comme affolées, lèvent les bras vers leur sauveur; d'autres encore l'implorent en tendant vers lui leurs enfants. Comme expression et comme ordonnance, cette scène admirable peut se comparer aux plus belles parties de la Chambre de la Signature.

Nous passerons rapidement sur les autres peintures de la troisième Chambre : le rôle de Raphaël s'est borné à en préparer les esquisses. On revendique à la vérité pour lui l'exécution de telle ou telle figure, mais les critiques ne sont nullement d'accord sur les parties qui peuvent lui être attribuées. D'innombrables restaurations, dont les premières en date remontent au règne de Clément VII déjà, viennent encore diminuer l'intérêt de la *Bataille d'Ostie,* du *Couronnement de Charlemagne* et du *Serment de Léon III.*

Le première de ces compositions avait cependant été préparée avec beaucoup de soin : plusieurs esquisses témoignent de la sollicitude (on pourrait presque dire de l'amour) avec laquelle le maître étudia jusqu'aux moindres figures de la *Bataille d'Ostie.* La superbe sanguine, que Raphaël envoya à Dürer en 1515, suffirait à le prouver, à défaut d'autre témoignage. Cette académie magistrale a servi d'esquisse pour le groupe placé à la gauche du pape. Le peintre allemand la conserva précieusement et y traça l'inscription mémorable : « 1515. Raphaël d'Urbin, qui a été tenu en si haute estime par le pape, a dessiné ces figures nues et les a envoyées à Albert Dürer, à Nuremberg, pour lui faire connaître sa main. »

Dans la *Bataille d'Ostie,* comme dans les autres fresques de la même salle, le héros véritable, c'est non point Léon IV, mais Léon X. C'est ce dernier qui, assis sur le rivage, en compagnie des cardinaux Jules de Médicis et Bibbiena, appelle sur ses soldats la bénédiction du ciel et reçoit la soumission des prisonniers prosternés devant lui. Ici d'ailleurs, de même que dans l'*Héliodore* et l'*Attila,* des événements contemporains se reflètent dans ces prétendus récits du passé. En effet, au moment même où Léon X donnait à Raphaël l'ordre de procéder à la décoration de la troisième Chambre, les Turcs tentaient un débarquement en Italie, tandis que le pape formait, avec l'Empereur, les rois de France, d'Espagne et d'Angleterre, une alliance contre les ennemis implacables du nom chrétien. La coïncidence de ces faits prouve que l'on était loin, sous Léon X, du désintéressement intellectuel, auquel la Chambre de la Signature doit en partie sa grandeur.

Le *Couronnement de Charlemagne* forme comme l'écho d'un autre événement contemporain, l'entrevue de Léon X et de François I^er^ à Bologne, en 1515. Le pape qui pose la couronne sur la tête du grand empereur franc est, non pas

Léon III, mais Léon X; François I[er] occupe la place de Charlemagne. Le plus brillant des Valois ambitionnait alors la couronne impériale : il dut être fort sensible à l'ingénieuse allusion. Tout, d'ailleurs, ici nous rappelle le XVI[e] et non le VIII[e] siècle : les costumes comme les types. Le page placé près du monarque français n'est autre qu'Hippolyte de Médicis, le neveu de Léon X; parmi les évêques, on reconnaît Giannozzo Pandolfini, pour qui Raphaël esquissa le plan du beau palais de la via San Gallo, à Florence.

L'intrusion de la politique dans le domaine de la peinture d'histoire est encore plus sensible dans la dernière des fresques de la Tour Borgia, le *Serment de Léon III*. Le concile de Latran, dans sa séance du 19 décembre 1516, avait repris et consacré les dispositions de la fameuse bulle *Unam sanctam*, lancée par Boniface VIII contre Philippe le Bel. Un des paragraphes de cette bulle portait que le souverain pontife ne pouvait être jugé que par Dieu. Comme paraphrase de cette résolution, Léon X fit représenter Léon III se justifiant par serment, devant Charlemagne, des accusations portées contre lui. — On s'accorde à considérer le *Serment de Léon III* comme l'œuvre d'un élève travaillant sous la direction du maître.

Lorsque Raphaël commença la décoration de la Tour Borgia, il trouva la voûte couverte de peintures religieuses exécutées par le Pérugin. Il les respecta, plutôt par égard pour son maître qu'en raison de leur importance. Ces compositions comptent en effet parmi les plus tristes produits de la vieillesse du Pérugin. Dans la chapelle de San Severo de Pérouse, la différence entre l'œuvre du disciple et celle du maître paraît déjà énorme; mais ici, où le vieil Ombrien se trouve en présence de Raphaël parvenu à l'apogée de sa gloire, la comparaison est écrasante pour lui.

Les portraits de souverains ayant bien mérité de l'Église complètent, avec les petits tableaux placés dans les embrasures des fenêtres (scènes de la vie du Christ et scènes de la vie de saint Pierre), la décoration de la Tour Borgia. Nous n'étudierons pas ces peintures, à l'exécution desquelles Raphaël semble être resté complètement étranger, et qui ont été en partie refaites, au siècle dernier, par Maratta.

Pour terminer la décoration de l'appartement papal, il restait à peindre une quatrième « Stance », l'immense salle qui est située du côté de la cour de Saint-Damase et qui est connue sous le nom de salle de Constantin. Si nous nous sommes vu dans la nécessité de condamner le choix de plusieurs des sujets représentés dans les autres parties des Stances, nous devons reconnaître qu'ici le programme adopté par Léon X répondait aux exigences de la critique la plus sévère. L'histoire de l'empereur qui assura le triomphe de l'Église, et d'autre part la glorification de huit des papes les plus illustres, c'étaient là, au point de vue de la décoration du palais pontifical, des sujets dont on ne pouvait que louer la parfaite convenance. Mais la supériorité du programme n'a pas profité

à la salle de Constantin, puisque, parmi les peintures dont elle est ornée, il n'en est pas une qui provienne de la main de Raphaël.

On prête au maître l'intention de se servir de la peinture à l'huile pour décorer la salle de Constantin. Quelques essais furent faits dans ce sens, et ils obtinrent l'approbation de Bibbiena, qui les loua hautement devant Sébastien de Venise, l'assurant que désormais on ne regarderait même plus celles des Chambres qui étaient peintes à fresque. Mais les successeurs de Raphaël ne tardèrent pas à changer d'opinion, et firent détruire les peintures exécutées par ce procédé. En réalité, à la mort du maître (avril 1520), les travaux n'étaient pas commencés dans la dernière des Stances. Le pape n'avait même pas encore fixé les sujets de toutes les peintures.

Nous ne décrirons pas ce cycle immense, dont la majeure partie ne se rattache au maître que par la composition générale. Si les élèves de Raphaël ont respecté sa pensée dans la *Bataille de Constantin*, — on peut s'en convaincre en rapprochant de la fresque le beau dessin conservé au Louvre, — en revanche, dans les autres scènes préparées par lui, ils ne se sont pas fait faute de la modifier et de l'altérer.

Quelque imparfaite qu'ait été l'interprétation, la *Bataille de Constantin*, telle qu'elle s'offre à nous, dans la dernière des « Stances », produit une impression profonde. Nous apercevons, non plus des épisodes d'un combat, comme chez Paolo Uccello, chez Léonard et chez Michel-Ange, mais une bataille véritable, avec des masses nombreuses, savamment disposées, avec toutes les péripéties de la lutte la plus acharnée. La victoire cependant n'est plus douteuse. Le jeune empereur chrétien s'est élancé hors des rangs, comme poussé par une force surnaturelle : la tête haute, le regard assuré, il retient d'une main son cheval qui se cabre, tandis que de l'autre il brandit son javelot contre l'infortuné Maxence, qui, à quelques pas de lui, s'enfonce dans les eaux bourbeuses du Tibre, entraînant avec lui la brillante civilisation païenne.

La *Bataille de Constantin*, répétons-le, n'est qu'un pâle reflet de la fresque rêvée par Raphaël. Quelle n'aurait pas été la beauté de la composition, s'il avait été donné au maître de la peindre de sa main!



LA FOI (FRAGMENT)
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)



DIEU CRÉANT LE SOLEIL ET LA LUNE
(Loges du Vatican.)

# CHAPITRE XIV

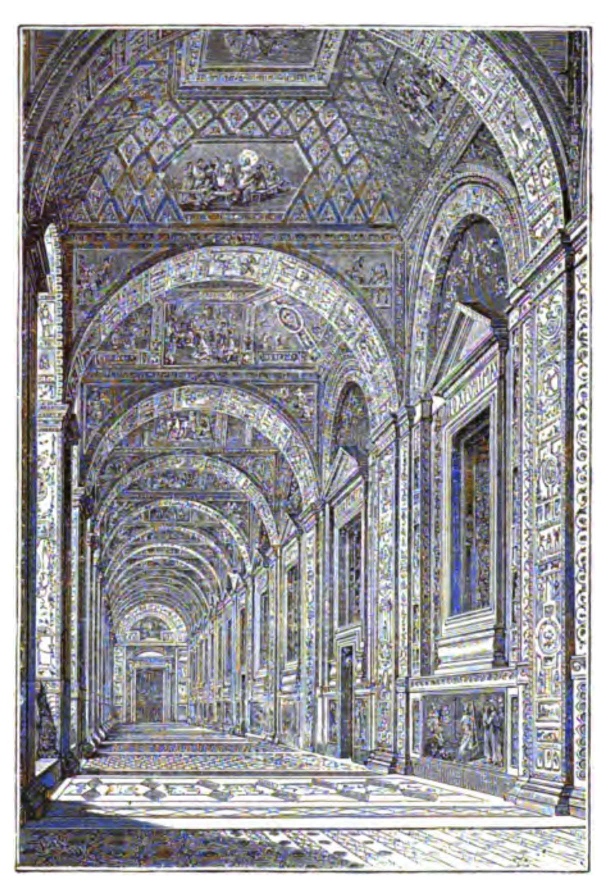
La Décoration du Vatican sous Léon X (suite) : les Loges. — La Bible de Raphaël.
Les Fresques de la Magliana.

Dans son ardeur à compléter la décoration du palais pontifical, Léon X voulut que Raphaël, avant d'avoir achevé les peintures des Stances, commençât celles des Loges et menât de front deux entreprises également gigantesques.

On appelle « Loges » les galeries qui bordent la cour de Saint-Damase et qui forment, de ce côté, la façade de l'ancien palais du Vatican. Commencées par Bramante sous le règne de Jules II, les Loges furent terminées, après la mort de l'architecte urbinate, par Raphaël. Elles furent complétées dans la suite par deux autres corps de bâtiment, construits sur le même plan, et qui servent aujourd'hui d'appartement au pape. Le premier étage des Loges proprement dites communique avec les salles Borgia, décorées par Pinturicchio; le second, avec les Stances. Jusqu'au commencement de ce siècle, les splendides galeries étaient ouvertes; l'air et la lumière y pénétraient à flots, tandis que le regard planait librement sur la ville aux sept collines. Aujourd'hui, un vitrage protège les peintures, qui n'ont que trop souffert des intempéries du climat romain.

Rien de plus obscur que l'histoire de la décoration des Loges. Non seulement on ignore quand le travail a été commencé : on n'est même pas d'accord sur la part qu'y a prise Raphaël. Celui-ci se serait borné à fournir des esquisses, abandonnant l'exécution même des fresques à ses élèves, notamment à Jules Romain, qui aurait dessiné tous les cartons et dirigé le travail. D'après d'autres critiques (Springer, etc.), Raphaël serait même complètement étranger à la composition de plusieurs scènes, notamment celles qui sont représentées dans les trois dernières arcades : l'histoire de David, celle de Salomon, enfin

celle du Christ. L'assertion n'a rien d'invraisemblable. Autant, en effet, les premiers tableaux ont de fraîcheur, de grâce, autant les derniers montrent de lassitude et d'indifférence. Admettre que Raphaël, alors dans toute la force de son génie, ait créé des compositions aussi médiocres, ce serait outrager sa mémoire. N'est-il pas plus simple de supposer que le maître, distrait par les travaux de Saint-Pierre, a laissé à ses élèves une initiative hors de proportion avec leurs forces?



VUE GÉNÉRALE DES LOGES DU VATICAN

On ne nous taxera pas de témérité, si nous admettons que Raphaël s'est occupé de la décoration des Loges à partir de 1515 ou de 1516 seulement, c'est-à-dire à partir du moment où, accablé de commandes, il se vit réduit à diriger, à inspirer les travaux de ses élèves, sans pouvoir traduire lui-même toutes ses pensées par le pinceau. Mais si la date précise des premiers travaux est incertaine encore, nous sommes du moins en état d'affirmer que la décoration des Loges a été achevée beaucoup plus tard qu'on ne le croyait jusqu'ici.

L'étage que Raphaël fut chargé de décorer, le second, comprend treize arcades ou travées, dont les voûtes forment autant de petits dômes. Chacune de ces voûtes contient quatre fresques, soit cinquante-deux en tout, représentant des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Quant aux pilastres, aux portes, aux embrasures de fenêtres, ils sont ornés de fleurs ou de fruits, d'animaux, de grotesques, etc., les uns peints à fresque, les autres exécutés en stuc. Les motifs s'y comptent par centaines. Un pavement en carrelages émaillés, exécuté par Luca della Robbia le jeune, complétait cet ensemble merveilleux, le plus riche et le plus varié que la Renaissance ait créé.

La *Bible guelfe de Raphaël*, ainsi Edgar Quinet a appelé, et non sans raison, les fresques des Loges; l'idée de traduire en peinture les principaux événe-

ments de l'Ancien Testament n'était point nouvelle. Dès le v^e^ siècle, le pape Sixte III avait fait orner la nef de Sainte-Marie-Majeure de mosaïques représentant l'histoire du peuple d'Israël. Plus tard, au IX^e^ siècle, le pape Formose avait doté la basilique de Saint-Pierre d'un cycle de fresques retraçant les mêmes sujets. A partir de ce moment, la faveur de l'Ancien Testament grandit à vue d'œil. Sous le beau titre de *Biblia pauperum*, le moyen âge nous a laissé d'innombrables peintures ou miniatures dans lesquelles il s'est plu à placer les scènes tirées de l'Ancien Testament en regard de celles de l'Évangile, et à établir entre elles une sorte de lien mystique. La Renaissance reprit le thème, mais avec des préoccupations différentes, comme le prouvent les bas-reliefs de la seconde des portes de Ghiberti, les camaïeux de Paolo Uccello, dans le cloître de Santa Maria Novella, et enfin la plus grandiose des créations inspirées par la Bible : le plafond de la Sixtine.



GROTESQUES DE RAPHAEL ET DE DE JEAN D'UDINE
(Loges du Vatican.)

Lorsque Léon X chargea Raphaël de représenter, sur les voûtes des Loges, l'histoire du peuple juif, la matière était donc déjà suffisamment préparée. Introduire une vie, une éloquence nouvelle dans un cadre tracé d'avance, telle devait être la principale préoccupation de l'artiste.

Ici se présente un double problème. Comment Raphaël a-t-il interprété les textes sacrés? Dans quelle mesure a-t-il tenu compte des modèles laissés par ses prédécesseurs?

En rapprochant le texte de la Bible des compositions de Raphaël, nous sommes tout d'abord forcés d'admirer la prodigieuse souplesse de son génie : ses fresques paraissent moulées sur les récits sacrés. Telle est la fidélité de l'in-

terprétation, que l'artiste semble n'avoir fait aucune concession aux exigences de la peinture. S'attache-t-on, par contre, au mérite intrinsèque des compositions, on est tenté de croire que la vérité historique a été le dernier des soucis de l'auteur, et qu'il s'est préoccupé avant tout de créer une œuvre pure, harmonieuse, décorative. A ce double point de vue, les Loges comptent parmi les miracles de l'art.

Comparée à l'œuvre de Michel-Ange, celle de Raphaël se distingue par la sincérité du récit. On n'y trouve point les rapprochements symboliques, les sombres méditations, qui donnent aux peintures de la Sixtine leur portée si haute, mais qui, souvent aussi, font perdre de vue à l'artiste le caractère véritable des scènes qu'il s'est chargé d'illustrer. Raphaël représente le style narratif dans toute sa pureté; il fait revivre l'esprit de chaque époque, nous initie aux pensées, aux sentiments de chaque acteur, nous charme par l'intérêt qu'il accorde à chaque épisode considéré en lui-même, et non dans ses rapports avec les décrets de la Providence.

Il est à peine nécessaire de faire ressortir les autres différences entre la Sixtine et les Loges; elles tiennent au tempérament même des deux artistes. Autant l'un montre de prédilection pour les événements les plus sombres, le *Déluge*, le *Serpent d'airain*, *Judith et Holopherne*, le *Supplice d'Aman*, autant l'autre a mis de soin à rechercher des scènes riantes. Le spectacle de la félicité de nos premiers parents, le tableau des mœurs patriarcales, tels sont ses sujets favoris.

Au point de vue du style, enfin, Raphaël a surtout recherché les effets propres à la peinture, tandis que son rival n'a pas oublié les aspirations du sculpteur, alors même qu'il maniait le pinceau. Le dessin et le coloris devaient former, dans les figures des Loges, une équation parfaite, et si l'équilibre a été parfois rompu, ce n'est point la faute de Raphaël, mais bien celle des élèves chargés d'interpréter ses cartons. L'Urbinate s'y montre surtout préoccupé des convenances décoratives. Avec son goût exquis, il a compris qu'étant donnée l'exiguïté des compartiments, étant donnée la richesse de l'ornementation servant de cadre aux tableaux proprement dits, la sobriété et la netteté devenaient préférables à l'exubérance. Abandonnant les traditions des Primitifs, il s'est attaché à résumer chaque épisode dans le plus petit nombre possible de figures. Mais ce que la composition a perdu en étendue, elle l'a gagné en profondeur. Jamais effet plus saisissant n'avait été obtenu avec des moyens en apparence plus simples; jamais l'action n'avait été resserrée au même point. Prenons, par exemple, *Joseph expliquant les songes de Pharaon*. Il n'existe pas de scène plus harmonieuse, plus grandiose, et cependant elle comprend à peine six ou sept acteurs. Même triomphe dans la *Construction de l'arche*, dans l'*Apparition des anges à Abraham*, dans le *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*.

Une simple énumération des sujets représentés dans les Loges achèvera de caractériser l'attitude prise par Raphaël, d'un côté vis-à-vis de la Bible, de l'autre vis-à-vis de ses devanciers. Dans l'*Histoire de la création*, l'artiste s'est inspiré de

Michel-Ange; dans *Adam et Ève chassés du Paradis*, de Masaccio. Mais voilà tout. Dans les autres scènes, il dédaigne la tradition artistique pour ne s'attacher qu'aux récits de la *Genèse* ou de l'*Exode*. L'étude approfondie du texte biblique lui permet de renouveler plusieurs des compositions, ou même de créer des sujets inconnus à ses prédécesseurs. De ce nombre est le tableau gracieux de l'*Entretien d'Isaac et de Rébecca en présence d'Abimélech*.

Les limites assignées à mon travail ne me permettent pas d'étudier séparément chacune des cinquante-deux compositions formant la *Bible de Raphaël*; mais il importe de placer du moins sous les yeux de nos lecteurs la liste de ces sujets, qui ont mérité à juste titre de devenir classiques. Nous suivrons dans cette énumération l'ordre même adopté par Raphaël[1].

L'ornementation des Loges passe à juste titre pour le plus éclatant triomphe de la peinture décorative. L'harmonie de l'ensemble n'est égalée que par l'infinie variété des détails. Tantôt on admire une netteté absolument classique, tantôt la fantaisie domine; d'un coup de baguette, l'ordonnateur de ces merveilles sait nous transporter dans un monde enchanté. Les arts, l'industrie, la nature, ont été également mis à contribution; les grotesques alternent avec les paysages, les fleurs avec les poissons et les oiseaux (Jean d'Udine, affirme-t-on, introduisait dans ses décorations une foule d'animaux rares faisant partie de la ménagerie de Léon X), les armes avec les instruments de musique, les tableaux de genre avec les scènes mythologiques. On chercherait en vain, dans le vaste domaine des impressions plastiques, une note qui ne résonne pas dans cette symphonie sans rivale. Pour en renforcer encore l'effet, le maître a appelé la

1. Première arcade : *Dieu séparant la lumière des ténèbres; Dieu séparant la terre de l'eau; la Création du soleil et de la lune; la Création des animaux.* — Deuxième arcade : *la Création d'Ève; le Premier Péché; Adam et Ève chassés du Paradis; les Travaux d'Adam et d'Ève.* — Troisième arcade : *la Construction de l'Arche; le Déluge; la Sortie de l'Arche; le Sacrifice de Noé.* — Quatrième arcade : *Abraham et Melchisédech; la Promesse de Dieu à Abraham; l'Apparition des trois Anges à Abraham; la Fuite de Loth.* — Cinquième arcade : *Apparition de Dieu à Isaac; Isaac et Rébecca épiés par Abimélech; Isaac bénissant Jacob; Isaac et Ésaü.* — Sixième arcade : *l'Échelle de Jacob; Jacob et Rachel; Jacob demandant la main de Rachel; Fuite de Jacob.* — Septième arcade : *le Songe de Jacob; Joseph vendu par ses frères; Joseph et la femme de Putiphar; le Songe de Pharaon.* — Huitième arcade : *Moïse sauvé des eaux; le Buisson ardent; le Passage de la mer Rouge; Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.* — Neuvième arcade : *Moïse recevant les tables de la loi; le Veau d'or; la Colonne de fumée; Moïse montrant au peuple d'Israël les tables de la loi.* — Dixième arcade : *le Passage du Jourdain; la Chute de Jéricho; Josué arrêtant le soleil; le Partage des terres.* — Onzième arcade : *David oint par Samuel; David et Goliath; Triomphe de David; David et Bethsabée.* — Douzième arcade : *le Sacre de Salomon; le Jugement de Salomon; la Reine de Saba; l'Édification du Temple.* — Treizième arcade : *l'Adoration des bergers; l'Adoration des mages; le Baptême du Christ; la Sainte Cène.*

Douze petites fresques en camaïeu doré, placées sous les socles des fenêtres, complétaient le vaste cycle de la *Bible de Raphaël*. Ces compositions, aujourd'hui presque entièrement détruites, ont pour auteur Perino del Vaga : onze d'entre elles représentent des sujets tirés de l'Ancien Testament (*Dieu sanctifiant le Dimanche*, le *Sacrifice d'Abel*, l'*Arc-en-ciel*, etc.); le douzième a pour sujet la *Résurrection du Christ*.

sculpture au secours de la peinture : d'innombrables bas-reliefs se développent sur les pilastres, dans les embrasures, sur les voûtes, mariant le ton mat du stuc aux couleurs éclatantes prodiguées de tous côtés.

Les ornements des Loges consacrent le principe que Raphaël inaugura, vers la même époque, dans ses cartons de tapisseries : à ses yeux, la bordure est indépendante du tableau principal et ne relève que de la fantaisie de l'artiste. Le temps n'est plus où il se croyait obligé de mettre les sujets de la prédelle en rapport avec ceux du retable ; il a hâte de s'assurer un cadre dans lequel il puisse



JOSEPH EXPLIQUANT LES SONGES DE PHARAON

déverser le trop-plein de son imagination. Dans les bordures des *Actes des apôtres*, il a donné place aux motifs les plus dissemblables, l'*Histoire de Léon X*, les *Saisons*, les *Heures*, les *Parques*. Dans les Loges, les tableaux tirés de la Bible se détacheront à leur tour sur un fond composé de grotesques, de vues d'architecture, de scènes mythologiques, etc.

La description des ornements contenus dans les Loges a de quoi effrayer le travailleur le plus acharné. Volpato et Ottaviani, qui ont entrepris, au siècle dernier, de les faire connaître par la gravure, se sont arrêtés avant d'avoir touché au but ; leur recueil ne nous offre que les deux tiers environ des compositions. Devant l'immensité d'une pareille tâche, il nous suffira de signaler quelques-uns des ornements principaux. L'antiquité a fourni, outre d'innom-

brables motifs d'ordre décoratif, une Vénus Victrix, une Fortune, les Trois Grâces, Apollon et Marsyas, Oreste et Égisthe, Bacchus appuyé sur un satyre, une scène de sacrifice, etc. Pour ces figures, Raphaël et ses élèves mirent à contribution les peintures nouvellement découvertes dans les thermes de Titus. Mais ils n'ont pas borné leurs investigations à ce cycle intéressant; les collections romaines aussi ont été mises par eux en coupe réglée.

La prédilection pour le monde antique n'a pas fait négliger aux peintres des



MOISE SAUVÉ DES EAUX

Loges la représentation du monde contemporain. Ici, on découvre un paysan guettant des oiseaux; ailleurs, une collection d'instruments de musique. Il est une composition surtout — un bas-relief en stuc — qui est faite pour nous intéresser, puisqu'elle nous montre les élèves de Raphaël occupés à la décoration des Loges[1].

Jean d'Udine fut chargé de surveiller l'exécution des grotesques et celle des stucs. Cette surveillance n'excluait très certainement pas l'intervention de Raphaël, dont le goût supérieur éclate dans plus d'un ornement.

A la décoration du Vatican se rattachent deux autres cycles de fresques, dont Raphaël a fourni le dessin, si toutefois il n'a pas traduit lui-même ses composi-

1. Ce stuc, arbitrairement défiguré jusqu'ici par les gravures, vient d'être reproduit au moyen de la photographie par M. Klaczko dans son volume sur Jules II (p. 414).

tions en peinture. La salle des Palefreniers du pape contient aujourd'hui encore les figures du Christ et des apôtres dont elle a été ornée sous la direction de l'Urbinate. Mais ces fresques, en camaïeu vert, ont été tellement retouchées, qu'il est impossible d'y reconnaître, non seulement la main, mais encore la pensée du maître. Heureusement, le burin de Marc-Antoine nous a conservé les compositions primitives : ses gravures nous montrent que, par la vigueur et la netteté de la caractéristique, les apôtres de Raphaël formaient le digne pendant de ceux d'Albert Dürer; comme ces derniers, ils étaient faits pour parler à la foule, et pour rétablir entre l'artiste et la nation le courant de sympathie si brusquement interrompu par la Renaissance.

Les autres fresques furent commandées non par le pape, mais par son tout-puissant ministre, le cardinal Bibbiena. Elles étaient destinées à orner une chambre de bain, située au troisième étage du palais, près des Loges. Nous possédons sur cet ouvrage une lettre intéressante adressée par Bembo à Bibbiena, le 19 avril 1516 : « J'en étais là de ma lettre, écrit-il, quand voici Raphaël qui entre. Il semble avoir deviné que je vous parlais de lui. Il me prie d'ajouter ceci : Faites-lui connaître les autres sujets que vous désirez faire peindre dans votre chambre de bain; envoyez-lui-en la description, car les sujets déjà désignés doivent être mis en œuvre cette semaine. »

Dans le choix de ces sujets Bibbiena s'est beaucoup plus souvenu de son rôle d'humaniste que de son rôle de prince de l'Église. L'*Histoire de Vénus et de Cupidon*, tel est le thème qu'il chargea Raphaël de développer. L'artiste représenta, en sept grands tableaux, la Naissance de Vénus, — Vénus et l'Amour assis sur des dauphins, — Vénus blessée se plaignant à l'Amour, — Jupiter et Antiope, — Vénus retirant une épine de son pied, — Vénus et Adonis, — Vulcain et Pallas. A ces tableaux correspondaient, en autant de petits compartiments, les *Triomphes de l'Amour*. Nous y voyons Cupidon debout sur un char qui est traîné tantôt par des dauphins, tantôt par des cygnes, des tortues, ou des escargots. La plus originale, sinon la plus gracieuse de ces compositions, est celle où l'Amour, debout dans une petite cuve à roues, dirige au moyen d'une branche de palmier les deux serpents attelés au véhicule.

Les peintures de la chambre de bain de Bibbiena sont peut-être, de toutes les œuvres de Raphaël, celles qui se rapprochent le plus des modèles antiques. On se croirait transporté dans quelque intérieur pompéien : la grâce et la légèreté ne sont pas moindres. Ce n'est plus l'ornementation si touffue, mais aussi si vivante, des Loges; un goût plus sévère a présidé au choix des motifs; la symétrie surtout y est absolue; des vues d'architecture, des grecques, des camées, alternent avec les oiseaux ou les fleurs, et se détachent comme ces derniers sur un fond tantôt rouge, tantôt noir.

La chambre de bain de Bibbiena existe encore. Mais, ouvert aux visiteurs jusque vers le milieu de ce siècle, ce sanctuaire de l'art a été, pendant de

longues années, absolument soustrait à la légitime curiosité des artistes et des amateurs[1].

La décoration du Vatican et la direction des travaux de Saint-Pierre suffisaient pour absorber le plus infatigable des artistes. Mais Léon X, dont les exigences croissaient en raison même des efforts de Raphaël, lui demanda de diriger également la décoration de sa villa favorite, la Magliana, située à peu de distance de Rome. Cet édifice, qui joue un si grand rôle dans la vie de Léon X, remontait à Innocent VIII; mais Jules II lui donna un si grand développement, qu'on peut presque le considérer comme sa création. Aujourd'hui encore, ses



DIEU SÉPARANT LA LUMIÈRE DES TÉNÈBRES
(Loges du Vatican.)

armoiries, mêlées à celles de son favori, le cardinal Alidosio, ornent plusieurs salles. C'est de son règne également que datent une partie des peintures de la Magliana, et notamment les *Muses*, depuis peu transportées au Capitole : on s'accorde à les attribuer à un condisciple de Raphaël, resté plus fidèle que lui à la tradition ombrienne, le Spagna.

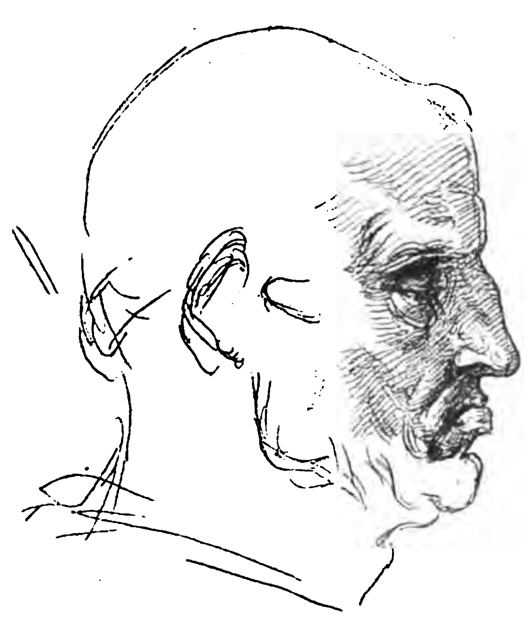
Léon X imprima une impulsion nouvelle aux travaux de la Magliana. Elle devint le centre de brillantes chasses, un lieu de plaisir, un Vatican en miniature.

Entre 1513 et 1520 se place l'exécution des fresques qui ornaient la chapelle de la Magliana, fresque dont on a souvent fait honneur à Raphaël : le *Martyre de sainte Cécile* (aussi appelé *Martyre de sainte Félicité*) et le *Père éternel bénissant le monde*. La première d'entre elles fut détruite aux trois quarts, en 1830, par un fermier qui, ne voulant pas être mêlé à ses domestiques pendant la célébration

1. M. Hasse, qui a pu y pénétrer en 1869, en a donné une description dans la *Zeitschrift f. b. Kunst* (1895, t. VI, p. 137 et suiv.). Voy. aussi l'article de M. Dollmayr : *Archivio storico dell' Arte*, 1890.

de la messe, se fit construire une tribune spéciale dont la porte fut percée au beau milieu de la fresque. Heureusement, la gravure de Marc-Antoine nous permet d'étudier, dans ses parties les plus essentielles, la composition de Raphaël : nous y voyons la sainte plongée dans une chaudière remplie d'huile bouillante; le juge l'exhorte à abjurer; les bourreaux lui tendent les têtes de ses parents ou amis exécutés avant elle, ou attisent le feu. Mais la courageuse jeune fille, insensible à ce spectacle, comme à la souffrance physique, n'a d'yeux que pour l'ange qui descend des cieux en lui apportant la palme et la couronne du martyre.

La seconde fresque a été mieux partagée. Après bien des vicissitudes, le *Père éternel* a trouvé, en 1873, un asile définitif au Louvre. Que la peinture ait été exécutée d'après les dessins de Raphaël, c'est ce que personne n'a jamais songé à contester; mais qu'elle provienne de la main même du maître, c'est ce que l'on admettra plus difficilement. Le catalogue du Louvre la classe parmi les ouvrages de l'École de Raphaël, et cette opinion est aujourd'hui celle de tous les juges éclairés et impartiaux. La composition se distingue par sa sobriété et sa vigueur; on admirera surtout les deux anges planant aux côtés du Père Éternel et brandissant des poignées de fleurs; la science magistrale des raccourcis qui éclate dans ces figures n'est égalée que par l'éloquence des gestes. Nous y trouvons la forme suprême et définitive d'un motif qui préoccupait Raphaël depuis sa plus tendre enfance, et qui, ébauché d'abord dans les dessins si timides du Livre d'esquisses de Venise, repris ensuite avec succès dans la *Sainte Famille de François Ier* et dans les *Heures* du *Mariage de Psyché*, arrive ici à son entière maturité, après vingt années de tâtonnements et d'efforts. Et c'est là ce que certains critiques appellent de la facilité!



ÉTUDE DE TÊTE (INSPIRÉE DE LÉONARD DE VINCI)
(Université d'Oxford.)



LE CARDINAL JEAN DE MÉDICIS A LA BATAILLE DE RAVENNE
(Bordures des tapisseries du Vatican.)

# CHAPITRE XV

Les Tapisseries de Raphaël. — Les *Actes des Apôtres*. — Les *Scènes de la Vie du Christ*. Les *Enfants jouant*. — Modèles pour les Arts décoratifs.

Les détracteurs de Léon X, et il en compte de nos jours encore, lui reprochent d'avoir, en commandant à Raphaël des cartons de tapisseries, ravalé la peinture au niveau d'une industrie, et placé la richesse de la matière première au-dessus de la beauté du style. En confiant une pareille mission à son artiste favori, le pape ne faisait cependant que suivre les errements des plus éclairés d'entre les Mécènes du xv<sup>e</sup> siècle. Raphaël, de son côté, en acceptant un rôle, en apparence si subalterne, pouvait invoquer l'autorité de prédécesseurs illustres. Les merveilleux tissus des Flandres, ces tentures d'Arras auxquelles nos voisins, en souvenir de leur origine, ont donné le nom d'« arazzi », avaient de bonne heure frappé d'admiration tout ce que la Péninsule comptait de juges délicats. Longtemps les ateliers flamands eurent peine à suffire aux commandes de leurs clients italiens. Puis ceux-ci s'occupèrent d'introduire dans leur pays cette industrie de la haute lisse qui faisait la richesse des Flandres, et appelèrent des ouvriers d'Arras, de Bruges, de Bruxelles. Lorsque Léon X monta sur le trône, le garde-meuble pontifical regorgeait de ces précieux tissus. Mais, quelque riches que fussent les séries, elles ne pouvaient suffire à un monarque qui tenait à imprimer sa marque jusque dans les moindres productions de l'art décoratif. Une fois l'exécution des tapisseries décidée en principe, Léon X n'hésita guère sur le choix des moyens; avec un instinct fort juste, il découvrit que c'était en Italie qu'il fallait faire peindre les cartons, et que c'était dans les Flandres qu'il fallait les faire tisser. Il espérait ainsi éviter les mille lenteurs et difficultés inhérentes à la création, dans la Ville éternelle, d'une industrie nouvelle. Le centre de fabrication dont il fit choix

fut Bruxelles (et non pas Arras), le tapissier s'appelait Pierre van Aelst[1].

La première série de tapisseries fut destinée à la chapelle Sixtine; elle devait représenter les *Actes des Apôtres*[2].

Ces sujets, si bien appropriés au caractère de la chapelle Sixtine, se prêtaient-ils également aux exigences de l'art textile? C'est là une question à laquelle nous n'hésitons pas à répondre d'une manière négative. Il est difficile d'imaginer des scènes d'un caractère moins décoratif que la *Vocation de saint Pierre*, le *Martyre de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*. La tapisserie — et à cet égard les prédécesseurs de Léon X avaient fait preuve d'un instinct fort juste, — la tapisserie, disons-nous, demande, pour développer toutes ses ressources, une composition nombreuse, de riches costumes, d'élégants encadrements architectoniques; en un mot, une mise en scène brillante, beaucoup d'éclat et beaucoup de mouvement. L'histoire du peuple d'Israël ainsi que l'histoire profane fournissent en abondance des motifs propres à enflammer l'imagination des décorateurs : combats, triomphes, fêtes, etc., etc. Mais le Nouveau Testament, on peut l'affirmer hardiment, ne contient que peu d'épisodes se prêtant au déploiement de cette magnificence, sans laquelle l'art dont nous nous occupons n'a aucune raison d'être.

Si Léon X a commis, à ce point de vue, une faute contre le goût, Raphaël, de son côté, n'est pas exempt de blâme. Il a traité les cartons de tapisserie absolument comme s'il s'agissait de cartons destinés à des fresques, sans tenir compte de la différence de matière, de la différence de destination. Ici, nous éprouvons le besoin de nous retrancher derrière l'autorité d'un juge dont on ne niera ni la compétence ni la profonde admiration pour Raphaël. « Voilà donc, a-t-on dit, les tapissiers, en présence de cartons sublimes, tenus d'abdiquer leur

1. Voy. la monographie éditée par la maison Rothschild : *les Tapisseries de Raphaël* (1897).

2. Au moment où Léon X conçut le projet de compléter la décoration de la chapelle Sixtine, voici quelles étaient les peintures de ce sanctuaire, véritable oratoire privé des papes, par opposition à la basilique de Saint-Pierre, qui pouvait être considérée comme l'oratoire commun des chrétiens de tous pays. Sur la voûte, Michel-Ange avait représenté les différentes scènes de a *Création*, la *Chute d'Adam et d'Ève*, le *Sacrifice d'Abel*, le *Déluge*, l'*Ivresse de Noé*, le *Supplice 'Aman*, le *Serpent d'airain*, *David et Goliath*, *Judith et Holopherne*; les figures des Prophètes et les Sibylles servaient à rattacher ces compositions à la foi nouvelle, et à montrer le lien qui existait entre l'Ancien Testament et les Évangiles. Les parois latérales avaient été ornées, sous Sixte IV, par des maîtres ombriens et florentins, Lucas Signorelli, Botticelli, Cosimo Roselli, le Pérugin, Dominique Ghirlandajo, et autres, de scènes de la *Vie de Moïse*, placées en regard de scènes de la *Vie du Christ*. Au fond, on apercevait *Moïse exposé sur le Nil*, la *Nativité* et l'*Assomption de la Vierge*. Ces trois dernières compositions disparurent dans la suite, pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Les *Actes des Apôtres*, qui devaient garnir la place restée vide au-dessous des fresques latérales, symbolisent en quelque sorte l'institution de la papauté. En ornant les murs de la Sixtine de cette splendide série de tentures, qui commençait par la *Pêche miraculeuse* et par la *Vocation de saint Pierre*, Léon X voulait montrer que les origines de son pouvoir remontaient au fondateur même du christianisme, et que, dès le début, le sort de la religion était uni à celui de l'Église romaine.



CARTON DE LA PÊCHE MIRACULEUSE
(Musée de South-Kensington.)

indépendance pour imiter respectueusement ces modèles incomparables, pour suivre pas à pas le grand peintre, et rendre aussi fidèlement que cela était possible, avec un tissu rugueux et strié, qui réfléchit partout uniformément la lumière, les admirables caractères de ces figures, les accents donnés à coups de pinceau, les visages si émus, si expressifs, d'Élymas aveuglé, d'Ananias frappé de mort, du paralytique guéri à la porte du temple, de saint Paul prêchant et des Athéniens qui l'écoutent, déjà convertis. Sans doute Raphaël, pour laisser aux ouvriers de Bruxelles une certaine latitude, avait indiqué plutôt que déterminé ses couleurs, et il n'eût pas été choqué, certainement, d'une draperie jaune substituée à une draperie rouge, ou d'un vert mis à la place d'un bleu. Mais, encore une fois, l'autorité d'un si grand nom dut avoir et eut pour effet de changer les conditions de la tapisserie, en inspirant aux tapissiers le désir de rivaliser avec la peinture par une imitation qui n'était pas possible, eu égard aux moyens dont ils disposaient, et qui n'était pas même aussi durable que les chefs-d'œuvre dont elle devait nous conserver l'image. » — Il était nécessaire de signaler ces erreurs. Mais gardons-nous bien de les condamner. Ne leur devons-nous pas les chefs-d'œuvre qui s'appellent les *Actes des Apôtres*?

Au moment de commencer son travail, Raphaël passa tout naturellement en revue ceux qui avaient traité le sujet avant lui, ceux auxquels il pouvait demander des conseils. Dix années s'étaient écoulées depuis qu'il avait étudié les fresques de l'église du Carmine, mais les puissantes créations de Masaccio, si pieusement continuées par Filippino Lippi, vivaient toujours dans son souvenir. Est-il surprenant que, chargé de représenter, comme ses illustres prédécesseurs, l'histoire de saint Pierre et de saint Paul, il se soit inspiré d'eux et leur ait emprunté quelques figures, notamment le *Saint Paul prêchant à Athènes*? Plus près de son atelier, en plein Vatican, d'autres fresques, retraçant les actes de saint Étienne et de saint Laurent, sollicitaient son attention. Les compositions dont Frà Angelico et Benozzo Gozzoli avaient orné la chapelle de Nicolas V, à deux pas des Stances et des Loges, étaient des modèles achevés de tendresse, de recueillement. Elles réunissaient au suprême degré toutes les qualités autrefois si chères à Raphaël. Certes, quelques années plus tôt, le maître urbinate aurait eu de la peine à se soustraire à leur influence. Mais, depuis son arrivée à Rome, ses idées avaient rapidement changé. Désormais la peinture dramatique seule avait le don de le toucher, et, à cet égard, qui pouvait hésiter entre Masaccio et le suave moine dominicain? Seule, peut-être, la femme qui, dans la *Mort d'Ananie*, compte de l'argent, rappelle la petite fille représentée par Frà Angelico dans une attitude analogue sur une des fresques de la chapelle de Nicolas V.

Dans les *Actes des Apôtres*, Raphaël a recherché, plus que dans ses autres compositions, les contrastes saisissants, les effets dramatiques. Pour frapper plus fortement le spectateur, il n'a même pas hésité à sacrifier cette beauté de l'ordonnance, cette distinction des types, qui lui étaient si chères. Il a voulu, avant tout, se montrer l'interprète rigoureux des textes sacrés, et il y a réussi. On



CARTON DE LA GUÉRISON DU BOITEUX
(Musée de South-Kensington.)

peut dire que nul n'est entré aussi profondément que lui dans l'esprit de l'Évangile. Ses apôtres sont bien ces hommes grands par le cœur, mais au type plébéien, aux manières rudes, dont nous parle le Nouveau Testament, des pêcheurs, des artisans. Il ne faut point chercher en eux la noblesse qui distingue les philosophes de l'*École d'Athènes*, les poètes du *Parnasse*, les Pères et les Docteurs de la *Dispute*. La puissance de la conviction tient lieu ici de tout autre mérite, et cette conviction Raphaël l'a exprimée avec une éloquence dont on l'aurait à peine cru capable. Le peintre courtisan a oublié ses attaches aristocratiques; il a renoncé aux pompes et aux raffinements de la Renaissance, pour nous faire entendre des accents propres à toucher les plus pauvres et les plus ignorants. Le public auquel il s'adresse, ce n'est point la société d'élite admise aux cérémonies de la Sixtine: ce sont ces déshérités auxquels le christianisme naissant avait accordé une si large hospitalité. Ainsi ces compositions, destinées à être traduites dans la soie et dans l'or, et à briller dans la plus somptueuse des chapelles, sont en réalité une œuvre populaire, la plus parfaite, mais aussi la dernière que l'art ait créée de l'autre côté des monts.

Étudions séparément chaque carton.

Les deux premières scènes, la *Pêche miraculeuse* et la *Vocation de saint Pierre*, se distinguent par une simplicité tout évangélique. Ni costumes brillants ni édifices somptueux. Toutes deux ont pour théâtre un de ces paysages purs et calmes si chers à Raphaël. L'action aussi est réduite à sa plus simple expression : ici, saint Pierre et un autre disciple adorant le Christ, tandis que leurs compagnons sont occupés à retirer de l'eau le filet chargé de poissons; là, le Christ remettant les clefs au prince des apôtres, en présence des autres disciples diversement émus. Ces scènes comptent parmi les plus solennelles dont les Évangiles nous aient transmis le souvenir; et cependant si l'artiste avait supprimé tous les accessoires, poissons, filets, cordages, brebis, etc., s'il nous avait transportés dans un monde idéal, la nature du sujet aurait autorisé cette licence. Mais, comme toujours, Raphaël a voulu être un peintre véridique; l'abstraction lui fait horreur. A ses yeux, le salut de l'art est dans le fécond rapprochement de l'idéal et de la réalité. C'est pourquoi il a peint avec tant d'amour les oiseaux et les coquillages du premier plan, les poissons qui remplissent la barque, les brebis qui paissent derrière le Christ; c'est pourquoi il a si fortement individualisé les figures des apôtres, se réservant d'opposer, par un de ces brusques efforts qui lui sont familiers, la beauté sereine du Christ, les élans de foi de saint Jean, à la rudesse ou à l'humilité de saint Pierre et de ses compagnons. Cette figure du Christ, nous savons aujourd'hui comment elle a pris naissance, avec quelle rapidité le maître a transformé, transfiguré, le modèle qui, un instant auparavant, posait devant lui en bras de chemise, en chausses collantes, dans une attitude qui n'avait rien d'imposant. Que nous voilà loin des procédés expéditifs, des froides déclamations de ses successeurs! Devant cette intensité de vie, on a peine à croire que les scènes illustrées par

Raphaël se soient passées autrement que le maître les a retracées dans les *Actes des Apôtres*.

Dans la *Guérison du boiteux*, l'élément décoratif, banni des deux compositions précédentes, recouvre tous ses droits : belle et riche architecture, avec les colonnes vitéennes de la basilique de Saint-Pierre, provenant, d'après la tradition, du temple de Jérusalem; costumes variés; personnages nombreux. Cette pièce est, de toute la série, celle qui se prêtait le mieux aux exigences de l'art textile. Que l'on se garde bien toutefois de croire que l'effet décoratif ait été obtenu aux dépens de l'intérêt dramatique; l'action est aussi vive que dans n'importe laquelle des autres tapisseries : la mise en scène est plus variée, voilà tout. Autant il y a de pathétique dans les deux infirmes attendant leur guérison avec une confiance inaltérable, autant il y a de grâce dans les deux jeunes mères placées aux extrémités de la composition. L'enfant qui court à côté de l'une d'elles, portant (cet âge est sans pitié!) deux tourterelles attachées à un bâton, est surtout digne d'admiration : l'antiquité n'a pas créé de figure plus vivante, plus suave.

Au point de vue de l'effet dramatique, le *Châtiment d'Ananie* forme le digne pendant de l'*Héliodore*. Comme dans la fresque, Raphaël a sacrifié la recherche de la beauté à celle de l'expression : il n'y a de place ici que pour la sévérité, l'indignation, l'épouvante ou la douleur. Les apôtres, debout sur une estrade, ont examiné la conduite d'Ananie. Saint Pierre, ministre de la vengeance divine, étend la main vers le coupable, qui tombe, comme frappé de la foudre, et se tord dans les convulsions de l'agonie. Un autre apôtre, la main levée vers le ciel, semble proclamer la justice de cet arrêt, tandis que ses compagnons laissent éclater leur indignation ou leur surprise. Parmi les spectateurs placés au premier plan, l'un pousse un cri de stupéfaction, le second reste comme pétrifié; le troisième, qui s'est approché d'Ananie pour lui porter secours, s'arrête tout interdit en voyant qu'il est trop tard; le quatrième, enfin, montrant du doigt les apôtres, semble dire au moribond que la cause a été bien jugée et qu'il a mérité son châtiment. Il n'est pas un de ces traits qui ne paraisse pris sur le vif.

Dans le *Châtiment d'Élymas*, Raphaël a de nouveau créé une page du pathétique le plus saisissant. Il n'y a pas un alinéa du récit de saint Luc qui n'ait été rendu avec la fidélité la plus rigoureuse : là où Raphaël a créé une scène admirable, il semble n'avoir été qu'un interprète scrupuleux.

Le *Sacrifice de Lystra* nous montre, comme le *Châtiment d'Élymas*, le christianisme naissant aux prises avec la civilisation païenne. « Il y avait à Lystra, nous dit saint Luc, un homme perclus des jambes, qui était boiteux de naissance et qui n'avait jamais marché. Cet homme entendit la prédication de Paul, et celui-ci, arrêtant les yeux sur lui et voyant qu'il croyait à sa guérison, lui dit à haute voix : « Lève-toi, tiens-toi sur tes pieds. » Aussitôt le boiteux se leva et commença à marcher. Le peuple ayant vu ce que Paul venait de faire,

se mit à crier en lycaonien : « Des dieux sont descendus vers nous sous la « forme d'hommes. » Et ils appelaient Barnabé, Jupiter, et Paul, Mercure, parce que c'était lui qui portait la parole. Et le sacrificateur de Jupiter, qui était près de la ville, amena des taureaux et apporta des couronnes devant la porte, voulant, avec le peuple, leur sacrifier. Mais les apôtres Barnabé et Paul, ayant entendu cela, déchirèrent leurs vêtements, et, s'avançant au milieu de la foule, ils s'écrièrent : « Que voulez-vous faire ? »

Tel est le thème développé par Raphaël. Saint Paul et saint Barnabé ont guéri le paralytique qui, tout joyeux, a jeté loin de lui ses béquilles et annoncé la bonne nouvelle à ses parents, amis ou concitoyens. La foule s'assemble autour des thaumaturges ; elle croit reconnaître en eux des divinités descendues de l'Olympe, Jupiter et Mercure, et se dispose à leur rendre les honneurs dus aux immortels. Les prêtres ont prononcé les formules sacramentelles, le sacrificateur lève la hache sur la victime, lorsque saint Paul proteste avec indignation contre ces pratiques idolâtres et déchire ses vêtements en signe de deuil.

On le voit, la scène est complexe : elle comprend plusieurs épisodes essentiellement distincts; pour les fondre ensemble, pour leur donner l'unité en même temps que le mouvement, il a fallu toute la puissance de conception de Raphaël, tout son génie dramatique. Le succès a été complet. Aucune de ses compositions n'offre plus de vie, d'éclat, d'éloquence. La foule s'est réunie sur le forum entouré d'édifices superbes : d'un côté, les simples spectateurs — femmes et vieillards, — fixant leurs regards rayonnants de foi sur les deux apôtres; de l'autre, les sacrificateurs couronnés de laurier, et les prêtres amenant un taureau gigantesque. Le paralytique, qui est, lui aussi, un des héros de la fête, ne peut consentir à rester perdu dans la foule; jetant ses béquilles, désormais inutiles, il s'élance vers les apôtres, les mains jointes, la face inondée de bonheur, et leur envoie ses joyeuses acclamations : c'est la personnification la plus naïve et la plus éloquente de la gratitude. Autour de lui, trois de ses concitoyens cherchent à s'assurer de la réalité du miracle : l'un d'eux soulève son vêtement et regarde avec stupeur sa jambe redevenue droite et saine. Le centre de la composition est occupé par la scène même du sacrifice. Le feu pétille sur l'autel ; un enfant fait retentir l'air des sons de la double flûte ; un autre apporte la cassolette sacrée ; graves et solennels, les prêtres, debout, la tête voilée, tiennent les regards fixés sur le sol, comme s'ils sentaient l'approche de la divinité; un des sacrificateurs, un genou à terre, maintient le taureau couronné de guirlandes ; son compagnon, une figure herculéenne, brandit la hache : le sacrifice ou plutôt le sacrilège va être consommé. A ce spectacle, saint Barnabé joint les mains avec ferveur, comme pour supplier l'Éternel de faire descendre sa lumière dans ces âmes égarées ; saint Paul se détourne avec horreur et déchire sa toge. Mais la profanation qu'ils redoutent ne s'accomplira pas : un jeune homme placé au milieu de la foule s'est aperçu de l'affliction des deux étrangers, il en devine le motif, et, se précipitant vers l'un des



CARTON DE LA MORT D'ANANIE
(Musée de South-Kensington.)

sacrificateurs, il lui crie de s'arrêter. — Il faut renoncer à décrire la beauté de l'ordonnance, la force de l'expression, la variété des attitudes.

Le *Sacrifice de Lystra* est, avec le *Triomphe de César*, de Mantegna, et, avec l'*École d'Athènes*, le tableau le plus éblouissant et le plus poétique que la Renaissance nous ait laissé de l'antiquité. Raphaël y a fait revivre non seulement la splendeur de ces villes grecques peuplées des édifices les plus magnifiques, des statues les plus exquises, mais encore la pompe des sacrifices, les ardeurs généreuses de la foule, l'éclat de cette civilisation fondée sur le culte du beau. On dirait qu'il a vécu au temps de l'empire romain, qu'il s'est familiarisé avec les sentiments et les croyances des sujets d'Auguste, qu'il les partage, tant les acteurs du *Sacrifice de Lystra* ont de conviction, tant l'ensemble de la scène a de vie et de vraisemblance. Par une inspiration de génie, il oppose à cette religion qui a besoin, avant tout, de manifestations extérieures, à ces prêtres couronnés de lauriers, couverts de vêtements splendides, l'austérité, la rudesse, des représentants de la nouvelle foi, essentiellement spiritualiste. Se pénétrant du texte des *Actes*, il place, en face de saint Paul et de saint Barnabé, les statues de Mercure et d'autres divinités. C'est, en effet, entre l'Olympe et le christianisme que la lutte est engagée; notre artiste s'en rend nettement compte, et c'est cette idée qui donne au *Sacrifice de Lystra* sa portée incomparable.

La rigueur de l'interprétation n'a pas empêché Raphaël de nous tracer, dans la *Prédication de saint Paul à Athènes*, un tableau tout aussi vivant que le *Sacrifice de Lystra*, quoique plus recueilli. Cette page célèbre ne contient pas un trait qui ne forme le commentaire le plus éloquent du récit de saint Luc. Écoutons l'auteur des *Actes* : « Enfin, les Athéniens le prirent et le menèrent à l'Aréopage en lui disant : « Pourrions-nous savoir de toi quelle est cette doctrine nou-
« velle que tu nous annonces?... » Paul étant au milieu de l'Aréopage leur dit : « Athéniens, il me semble, qu'en toutes choses, vous êtes religieux jus-
« qu'à l'excès, car ayant regardé, en passant, les statues de vos dieux, j'ai trouvé
« un autel sur lequel est écrit : « Au Dieu inconnu ». C'est donc ce dieu que
« vous adorez sans le connaître, et que je vous annonce.... » Lorsqu'ils entendirent parler de la résurrection des morts, les uns se moquèrent de lui, les autres dirent : « Nous t'entendrons une autre fois sur ce point. » Ainsi Paul sortit de leur assemblée. Quelques-uns néanmoins se joignirent à lui; ils embrassèrent sa foi; entre lesquels fut Denys, sénateur de l'Aréopage, et une femme nommée Damaris et d'autres avec eux. »

Raphaël nous montre tour à tour la surprise, le scepticisme, l'incrédulité, des auditeurs : les uns, rhéteurs rompus à toutes les subtilités de la dialectique; les autres, paisibles bourgeois, pleins de mépris pour toutes ces nouveautés. Mais l'artiste, chargé de célébrer l'éloquence de saint Paul, ne pouvait s'en tenir à ces résultats tout négatifs. Pour donner à la scène sa signification véritable, il était nécessaire d'opposer à l'indifférence de la majorité la ferveur de quelques âmes d'élite converties par la parole de l'apôtre. Saint Luc est venu au secours

de l'artiste : « Quelques-uns, dit-il, se joignirent à lui... entre lesquels fut Denys et une femme nommée Damaris.... » Ce sont ces deux personnages que Raphaël a représentés au pied des marches, l'un transporté d'enthousiasme et prêt à applaudir, l'autre comme suspendue aux lèvres de l'orateur.

Qui ne se rappelle, devant cette scène touchante, les belles paroles de Bossuet : « Il ira, cet ignorant dans l'art de bien dire, avec cette locution rude, avec cette phrase qui sent l'étranger, il ira en cette Grèce polie, la mère des philosophes et des orateurs, et, malgré la résistance du monde, il y établira plus d'églises que Platon n'y a gagné de disciples avec cette éloquence qu'on a crue divine. »

Les bordures des *Actes des Apôtres* forment un long poème à elles seules. Pour la richesse des idées, elles ne le cèdent pas aux Loges ; pour la pureté du goût, elles l'emportent peut-être sur elles. Telle est la beauté de plusieurs d'entre ces compositions accessoires, par exemple, les *Trois Parques*, que nous n'hésitons pas à en attribuer le dessin au Sanzio lui-même. Dans les autres, ses élèves et collaborateurs, Jean d'Udine et François Penni, excités par l'exemple du maître, se sont surpassés. Un des premiers parmi les dessinateurs de cartons, Raphaël s'est occupé d'assurer à la composition principale un cadre digne d'elle : à l'inévitable guirlande de fleurs et de fruits, si chère aux Flamands, il substitue une bordure historiée, et dans cette bordure il déploie toute l'exubérance de son imagination, toutes les ressources de sa palette.

Les allégories les plus variées alternent dans les encadrements avec des épisodes tirés de l'histoire de Léon X. Tandis que ces derniers, peints en camaïeu doré, se déroulent sur le bas de chaque tapisserie avec la simplicité d'un bas-relief antique, les *Parques*, les *Saisons*, les *Heures*, se détachent dans les bandes verticales sur un fond d'une richesse éblouissante.

Le succès des *Actes des apôtres* décida Léon X à commander à son artiste favori les cartons d'une autre suite de tapisseries représentant la *Vie du Christ*, ou plus exactement les *Scènes de l'enfance et de la mort du Christ*.

Dès l'abord on est frappé de la différence qui existe entre cette suite, également conservée au Vatican, et les *Actes des apôtres*. On a de la peine à croire que l'une et l'autre proviennent de la même main, qu'une inspiration commune ait présidé à l'exécution de toutes les deux. La grossièreté du dessin, la laideur souvent repoussante des types, la vulgarité ou la lourdeur des parties accessoires, semblent trahir une origine flamande plutôt qu'italienne. Et cependant un examen approfondi fait découvrir çà et là un motif, un air de tête, un bout de draperie qui rappellent le peintre des Stances et des Loges. Involontairement, l'esprit se livre à un travail d'élimination et de restitution, et l'on arrive peu à peu à dégager la pensée première du divin maître de la masse de



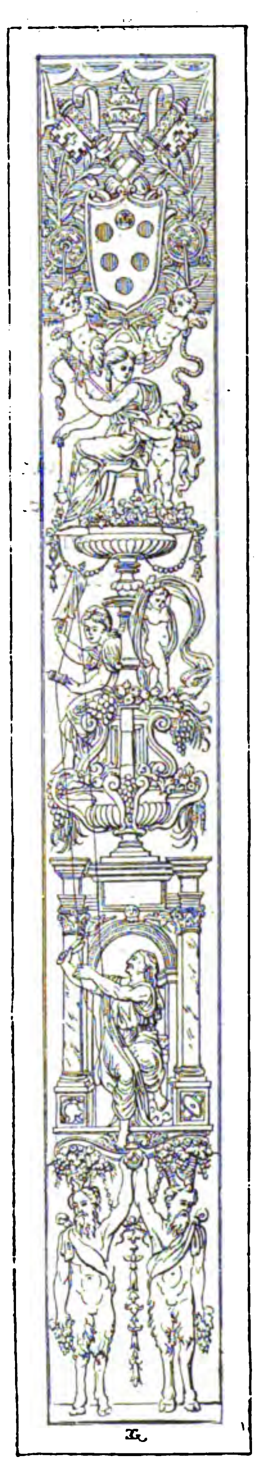
LES SAISONS

(Bordures des tapisseries.)

défauts qui la voilent ou la défigurent.

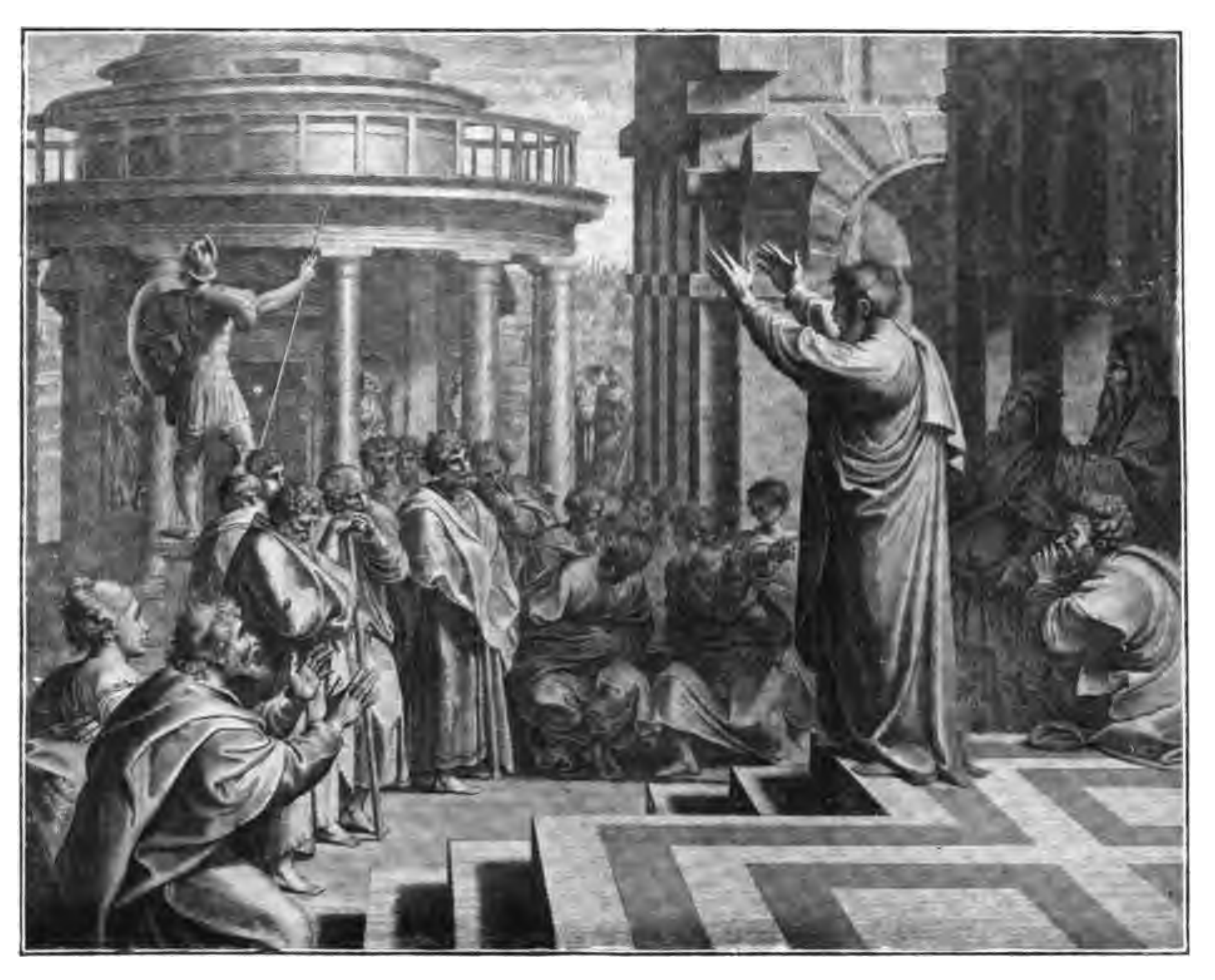
Raphaël, et sur ce point le doute ne paraît guère possible, a commencé dans les dernières années de sa vie les travaux préparatoires pour les *Scènes de la vie du Christ*. De nombreux dessins, dispersés en tous lieux, témoignent de la part qu'il a prise à l'exécution de cette série. Mais il mourut avant d'avoir pu mener à fin une entreprise si considérable, peut-être même avant d'avoir eu le temps d'exécuter un seul carton. Surpris par la mort du maître, Léon X chargea ses élèves de continuer et de compléter l'œuvre si brusquement interrompue. Il fit rechercher ses esquisses, et les tapisseries sont là pour nous montrer avec quel soin elles furent utilisées. Mais il y avait des compositions entières pour lesquelles Raphaël n'avait pas laissé la moindre étude. Ses successeurs se virent donc obligés d'ajouter beaucoup de leur chef. Est-il surprenant, après l'explication qui vient d'être tentée, que les *Scènes de la vie du Christ* offrent des inégalités, des imperfections, si grandes!

On attribue d'ordinaire à Raphaël l'invention d'une autre suite de tapisseries, également commandée par Léon X, les *Amours jouant*. Mais il résulte d'un document récemment découvert que les cartons ont



LES PARQUES

(Bordures des tapisseries.)



CARTON DE SAINT PAUL A L'ARÉOPAGE
(Musée de South-Kensington.)

été composés, à Bruxelles, par son élève Thomas Vincidor de Bologne[1].

Les *Amours jouant* offrent tous une disposition uniforme : trois guirlandes de fruits et de fleurs, l'une suspendue horizontalement, les deux autres dans le sens vertical; ils représentent les jeux d'enfants ailés qui se livrent à tous les divertissements imaginables, luttant les uns avec les autres, se parant de sceptres et de couronnes, pourchassant des oiseaux, etc., etc. La fantaisie la plus exubérante s'y allie à un sentiment fort vif de la grâce et au respect absolu des convenances décoratives. On y remarque même quelques traits assez libres. Mais Léon X et son entourage, on le sait, n'y regardaient pas de si près. — Une répétition de cette suite charmante orne aujourd'hui l'hôtel de Mme la princesse Mathilde.

Une tenture distincte des précédentes, les *Amours jouant dans un bois*, offre une telle beauté, que l'on a pu, sans hésitation, en attribuer le dessin à Raphaël. Nous la reproduisons d'après une gravure du maître au dé, seul souvenir de cette précieuse composition, depuis longtemps perdue.

Les auteurs anciens ou modernes ont fait honneur à Raphaël d'une foule d'autres tentures, tissues ou brodées. Ce serait un travail fort fastidieux que de passer en revue toutes ces attributions, dont aucune ne repose sur une base sérieuse. Il nous suffira de constater la prodigieuse influence exercée par l'auteur des *Actes* sur cette branche de l'art décoratif. Pendant plus d'un siècle, la tapisserie se meut dans la voie qu'il lui a tracée; elle renonce à son autonomie pour se faire l'esclave de la peinture, tant le joug du divin maître lui paraissait facile à porter. Le prestige de Raphaël fit même accepter à l'Europe tout entière — je parle des pays qui possédaient des fabriques de haute lisse, Italie, France, Flandres, — la tyrannie de son élève favori, le rude et puissant Jules Romain. Quelque défectueuses que ses compositions fussent au point de vue décoratif, Jules Romain eut le privilège de fournir les cartons des suites qui, après celles de Raphaël, provoquèrent la plus vive admiration. Sa fécondité tenait du prodige ; le chiffre des tentures qui lui sont attribuées dépasse certainement la centaine.

On le voit, loin de reprocher à Léon X d'avoir rabaissé Raphaël en lui commandant les cartons des *Actes des apôtres*, le XVIe siècle entier applaudissait à l'initiative prise par le pape, et s'empressait de poursuivre, à son exemple, l'union de l'art et de l'industrie, l'union du beau et de l'utile.

Ces modèles, que Raphaël préparait avec tant d'amour en vue de la tapisserie, il ne les refusait pas aux autres arts décoratifs. L'orfèvrerie, la sculpture en bois, la marqueterie, la mosaïque, ont successivement été ses tributaires. Il a peint de sa main des décors de théâtre. Peut-être même a-t-il fourni à Lucas

1. Voy. l'*Athenæum de Londres*, 11 juillet 1896.



CARTON D'ÉLYMAS FRAPPÉ DE CÉCITÉ
(Musée de South-Kensington.)

della Robbia le dessin des carrelages émaillés dont celui-ci devait orner les Loges et plusieurs salles de l'appartement papal. Sa double qualité de peintre et d'architecte le rendait particulièrement apte à ces travaux, dans lesquels il apporta le goût exquis qui distingue toutes ses productions. Si nous ajoutons, aux modèles composés en vue de ces différentes industries, les innombrables motifs d'ornementation contenus dans ses fresques et dans ses tableaux, on reconnaîtra sans peine que Raphaël occupe, dans les annales de l'art décoratif, une place tout aussi considérable que dans celles de la peinture proprement dite.

Aux dessins des portes et des boiseries de la salle de la Signature firent pendant les cartons des mosaïques de la chapelle Chigi. Dans cet ouvrage, Raphaël, on ne saurait se le dissimuler, s'inspira des mêmes principes que dans les tapisseries. Il traita ses cartons comme s'ils devaient être traduits en fresques. De là une exubérance de vie qui ne répond peut-être pas entièrement aux exigences de la mosaïque. Cependant, comparés aux cartons que le Titien et d'autres peintres du XVI[e] siècle exécutèrent en vue du même genre de reproduction, ceux de Raphaël peuvent passer pour des modèles de sagesse et de goût.

Une gravure de Marc-Antoine nous montre Raphaël composant le modèle d'une pièce d'orfèvrerie, une cassolette, qui, si nous en jugeons par les fleurs de lis et les salamandres dont elle est ornée, était destinée à François I[er]. Quoique cette cassolette dût avoir des dimensions fort réduites, le dessin avait été préparé avec tant d'amour, qu'il pourrait servir à l'exécution d'une œuvre monumentale. On admirera surtout la netteté véritablement plastique des cariatides, le rythme de leurs mouvements, l'habileté avec laquelle l'artiste les a rattachées au vase auquel elles servent de support.



ESQUISSE POUR UN PLAT
(Cabinet des estampes de Dresde.)



ENFANTS JOUANT DANS UN BOIS
(D'après la gravure du maître au dé.)

# CHAPITRE XVI

Raphaël et Augustin Chigi : La *Galatée*. — Les *Sibylles*. — Les *Planètes*.
L'*Histoire de Psyché*.

Après Jules II et Léon X, l'amateur qui recourut le plus souvent au pinceau de Raphaël fut l'opulent banquier et le Mécène clairvoyant qui s'appelait Agostino Chigi. Si nombreuses et importantes sont les œuvres qu'il commanda au Sanzio que force nous est de leur consacrer une étude spéciale. L'homme riche et magnifique, j'ai essayé de le caractériser ci-dessus; il est temps de présenter au lecteur l'homme de goût, l'amateur.

La principale des entreprises de Chigi, la construction de sa villa du Transtévère, suivit de près l'arrivée de Raphaël à Rome. Mais l'achèvement des travaux exigea plusieurs années, et ce ne fut qu'en 1511-1512 que la villa put être livrée à l'admiration des Romains. Balthazar Peruzzi, tout le démontre, est l'auteur de cette œuvre charmante, « née d'un seul jet plutôt que bâtie ».

La décoration de la villa était une merveille. On y voyait, entre autres, un lit garni d'ivoire, d'or, d'argent et de pierres précieuses. Des tapisseries du plus grand prix alternaient avec des vases, des fontaines, en argent massif. Les harnachements des chevaux étaient en or et en argent, leurs housses en soie, et ces chevaux, on n'en comptait pas moins de cent dans les splendides écuries, dont Raphaël fournit le dessin. Tout, d'ailleurs, était réglé chez le banquier

amateur, et l'ordre le plus sévère présidait même à ses prodigalités. C'est ainsi qu'il avait confié à son chapelain le soin d'acheter les médailles ou les antiques, de placer les tableaux ou les statues, bref, de diriger, dans cette vaste administration, le département de l'art et de la science.

Fils de ses œuvres, Chigi manquait d'instruction : il y suppléait par la vivacité de son intelligence, la sûreté de son coup d'œil. Homme de plaisir autant qu'homme d'affaires, il avait l'érudition en horreur; l'histoire seule, lorsqu'il lui arrivait par hasard de lire, l'intéressait. Par contre, il se passionnait pour tout ce qui pouvait contribuer à embellir son existence, à augmenter sa réputation : poètes, musiciens, architectes, peintres, sculpteurs, trouvaient en lui un protecteur ardent. Pour se conformer au goût du siècle, il alla jusqu'à fonder une imprimerie grecque et à réunir un médaillier. Il est permis de croire qu'il n'acquit pas, en matière de numismatique, une compétence fort grande; il apprit du moins fort vite, en ce qui concernait l'art vivant, à distinguer les maîtres réellement éminents de la foule des médiocrités qui assiégeaient son palais, si tant est que, dans ce siècle d'or, on comptât des artistes médiocres. Bien plus, comme il avait ses opinions en matière de politique (il était gibelin, par conséquent favorable aux Espagnols), il voulut aussi en avoir en matière de beaux-arts. Il prit donc fait et cause pour Raphaël contre Michel-Ange, qui, pas plus que son protégé, Sébastien de Venise, n'obtint de lui la moindre commande, une fois la guerre déclarée entre les deux coryphées du monde artiste romain.

Tel que l'avaient fait la nature et le milieu dans lequel il avait grandi, Agostino Chigi a exercé sur les arts une influence considérable. Son nom est indissolublement lié à celui de Raphaël et de ses disciples, des peintres Sebastiano del Piombo et le Sodoma, de l'architecte Peruzzi, pour ne parler que des artistes véritablement supérieurs. Le cortège au milieu duquel le banquier siennois se présente à la postérité est donc presque aussi imposant que celui des papes ses contemporains. Chigi a sa place marquée parmi les Mécènes de tous les temps et de tous les pays. Sachons gré à celui qui, pouvant dominer par l'argent, a demandé aux arts et aux lettres de légitimer son prestige. Que de chefs-d'œuvre ne lui devons-nous pas !

Raphaël était entré en relations avec Chigi peu de temps après son arrivée à Rome. Dès 1510, il exécuta pour lui le dessin de deux plats destinés à être coulés en bronze. Mais la première grande œuvre que l'Urbinate composa sous ses auspices fut la *Galatée*, peinte à fresque dans une des salles de la nouvelle villa. Cette page mérite une mention particulière.

Dans une lettre célèbre, adressée par Raphaël à son ami le comte Balthazar Castiglione (vers le milieu de l'année 1514), l'artiste remercie Castiglione des éloges qu'il a prodigués à son ouvrage. « Quant à la *Galatée*, lui écrit-il, je me tiendrais pour un grand maître, si elle renfermait seulement la moitié des qua-

lités que Votre Seigneurie y découvre. Mais je reconnais dans vos paroles l'affection que vous me portez. J'ajouterai que, pour peindre une belle femme, j'aurais besoin d'en voir plusieurs, à condition que Votre Seigneurie fût présente, pour choisir la plus parfaite. Mais, vu la rareté des bons juges et des belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque valeur au point de vue de l'art, c'est ce que j'ignore, bien que je m'efforce de lui en donner une. »

En tant que sujet, la *Galatée* procède d'un poème composé par Politien, le favori des Médicis, en l'honneur de la joute (« la Giostra ») dont Julien de Médicis sortit vainqueur. Quoi de plus naturel que de supposer que le chef-d'œuvre du poète favori de Laurent le Magnifique, de l'ancien précepteur du pape régnant, Léon X, fût populaire à la cour pontificale et que Raphaël le connût ? L'analogie entre la description du poète florentin et la composition de Raphaël est d'ailleurs trop grande pour laisser place au doute. Le lecteur en jugera par cette simple analyse : Après nous avoir décrit Polyphème qui cherche par ses chants à fléchir la nymphe cruelle, Politien nous montre Galatée placée sur un char attelé de deux gracieux dauphins, dont elle tient les rênes. Autour d'elle une troupe folâtre se livre à mille ébats. La nymphe et ses sœurs se moquent des chants grossiers du cyclope....

Champion passionné de la Renaissance, Chigi voulut que les souvenirs de l'antiquité classique fussent associés même aux œuvres destinées à témoigner de sa dévotion. A Sainte-Marie de la Paix il fit représenter les *Sibylles* en compagnie des *Prophètes*, et, fait digne de remarque, les premières seules furent peintes de la main de Raphaël, tandis que Timoteo Viti reçut mission d'exécuter les *Prophètes*. A Sainte-Marie du Peuple, la représentation des *Planètes* fournit l'occasion de célébrer, dans un temple chrétien, les principales divinités de l'Olympe.

L'exécution des *Sibylles* eut lieu, selon toute vraisemblance, en 1514. Raphaël, qui venait de terminer la Chambre d'Héliodore, profita de ses loisirs, ainsi que de la présence de son ami Timoteo Viti, pour s'acquitter de la tâche que Chigi lui avait confiée. Il ne peignit de sa main que les *Sibylles*, et s'en remit à Viti du soin de peindre, d'après ses cartons, les *Prophètes*.

Au sujet des *Sibylles* et des *Prophètes*, un auteur du XVII[e] siècle nous raconte une anecdote qui est trop à l'honneur de Raphaël et de Chigi pour que nous ne la rapportions pas ici. Raphaël avait reçu un acompte de 500 ducats sur le prix de son ouvrage. Comme il réclamait au caissier de Chigi le complément de la somme à laquelle il pensait avoir droit, celui-ci s'étonna de sa demande, et, sur la proposition que lui fit Raphaël de nommer un expert, désigna le propre rival du maître, Michel-Ange. Le sculpteur se rendit à Sainte-Marie de la Paix en compagnie du caissier, et déclara que chaque tête seule valait 100 ducats. Chigi, informé du fait, ordonna d'ajouter 400 ducats aux

500 ducats déjà payés et dit à son caissier de les remettre sans retard à Raphaël. « Comporte-toi galamment avec lui, ajouta-t-il, afin qu'il soit satisfait, car s'il voulait encore me faire payer les draperies, nous serions probablement ruinés. »

Au point de vue de l'expression, comme à celui de l'ordonnance, les *Sibylles* comptent certainement parmi les œuvres les plus parfaites de Raphaël. On admirera la noblesse ou l'élégance des trois plus jeunes; elles sont dignes de s'asseoir sur le Parnasse à côté des Muses. La Sibylle Tiburtine se distingue au contraire par une sorte de majesté terrible. Vieille, ridée, la tête couverte d'un voile, les mains convulsivement appuyées sur son siège, l'urne renversée sous ses pieds, elle regarde droit devant elle comme pour sonder les mystères de l'avenir. C'est la personnification la plus dramatique de la prophétesse antique, telle que Virgile l'a dépeinte en si beaux vers. C'est en même temps celle qui se rapproche le plus des Sibylles de Michel-Ange. Hâtons-nous d'ajouter que, cette fois-ci, Raphaël s'est inspiré des créations de son émule, mais sans les copier : types et attitudes, tout lui appartient en propre. Puisque nous venons de prononcer le nom du glorieux peintre de la chapelle Sixtine, rappelons encore que c'est à lui que Raphaël a emprunté l'idée de représenter, à côté de chaque Sibylle, un génie ou un ange portant le texte de ses prophéties. Cette innovation donne à la composition une vie et un intérêt tout particuliers; elle permet de substituer le groupe à la figure isolée et rompt l'uniformité de ces monologues auxquels les Sibylles étaient condamnées auparavant. Dans la fresque de l'église de Sainte-Marie de la Paix, Raphaël en a tiré le parti le plus brillant. Ces figures ailées, pleines de grâce et de mouvement, lui ont servi à relier entre eux les acteurs principaux et à introduire dans la scène le rythme en même temps que l'unité.



MÉDAILLE DE CHIGI,
PAR UN ANONYME ITALIEN

Chigi fut le seul des amis de Raphaël qui pût se vanter d'avoir obtenu de l'artiste qu'il déployât pour lui son triple talent d'architecte, de peintre et de sculpteur. Ce fut à l'occasion de la construction et de la décoration de la chapelle de Sainte-Marie du Peuple, destinée à lui servir de tombeau, que le banquier reçut ce témoignage d'affection. Raphaël[1] traça les plans de l'édifice et dirigea les travaux, qui remontent peut-être au règne de Jules II encore; puis il composa les cartons des mosaïques de la coupole; en dernier lieu, nous le voyons modeler la statue de *Jonas*, que son élève Lorenzetto exécuta ensuite en marbre.

Raphaël, qui était alors sous le charme de la grandiose épopée créée par

1. C'est du moins l'avis du savant historien de l'architecture, le baron de Geymüller.

Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, semble avoir ambitionné pour la chapelle de Sainte-Marie du Peuple une décoration capable d'éveiller, elle aussi, les idées les plus graves, les plus sublimes. Si nous en jugeons par les sujets exécutés

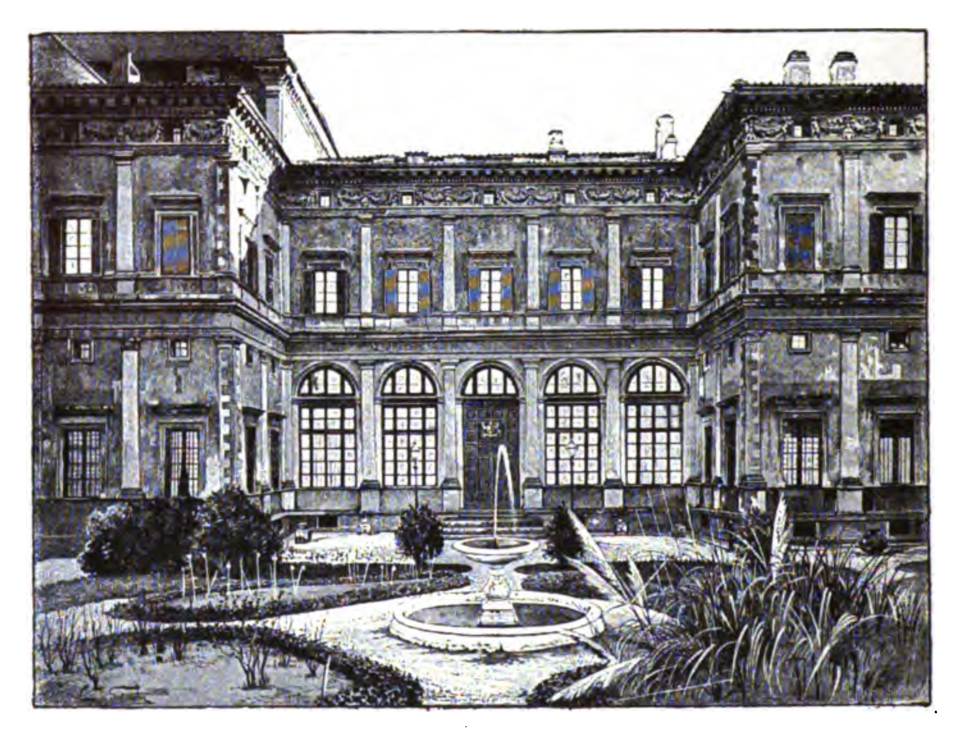


VUE DE LA LOGE DE LA FARNÉSINE

après sa mort, probablement sur le programme élaboré par lui avec Chigi, il avait choisi, pour le sommet de la coupole, la figure de Dieu le Père, pour les segments la Création des planètes, puis les autres grands épisodes de la Genèse jusqu'au péché originel, et enfin, pour les parois inférieures, la Naissance, la Mort et la Résurrection du Christ, c'est-à-dire l'accomplissement des prophéties

contenues dans l'Ancien Testament. Mais le Père éternel et les Planètes furent seuls exécutés.

Les sujets tirés de l'astronomie n'avaient cessé d'être en honneur depuis les derniers temps de l'empire romain. Au moyen âge, il n'y avait guère de cathédrale qui ne fût ornée d'un zodiaque. A ces figures conventionnelles, peu susceptibles de développements artistiques, commencèrent à se substituer, vers l'époque de la Renaissance, les personnifications du soleil, de la lune, des planètes. On ouvrait ainsi un champ plus vaste à l'imagination des peintres, en



LA VILLA DE LA FARNÉSINE, CONSTRUITE PAR BALTHAZAR PERUZZI

même temps que l'on trouvait l'occasion de représenter quelques-unes de ces divinités de l'Olympe, de jour en jour plus populaires.

Raphaël a abordé avec une indépendance entière un thème si souvent traité avant lui. Se rappelant que ses compositions étaient destinées à une église, il a cherché, avant tout, à concilier les éléments païens contenus dans le programme avec les exigences du christianisme. La lecture de Dante lui a inspiré l'idée d'une combinaison aussi simple que belle. Le poète nous montre les Anges faisant mouvoir la lune; les Archanges, Mercure; les Trônes, Vénus, et ainsi de suite. Raphaël a donc placé au-dessus de chaque constellation un de ces messagers célestes, et, au sommet, dominant l'ensemble, la majestueuse figure de Jéhovah étendant ses bras pour féconder le monde. Cette solution, si parfaite au point de vue des idées religieuses, a, en outre, permis au maître urbi-

nate d'introduire dans la composition un intérêt dramatique que ses prédécesseurs n'avaient même pas soupçonné. Les anges de Raphaël jouent un rôle aussi considérable que les divinités confiées à leur garde : celui qui accompagne Mars arrête le glaive que brandit le féroce dieu de la guerre; celui qui est assis au-dessus de Jupiter lève les bras vers le ciel, comme pour montrer que c'est plus haut qu'il faut chercher le maître des maîtres, le dieu des dieux. Par une disposition ingénieuse, ces deux dernières figures sont juste placées au-dessous de celle de Jéhovah, dont le voisinage accentue la signification du geste si éloquent de l'ange. Fidèle à ce besoin de rythme dont il était possédé, Raphaël a représenté, du côté opposé, l'ange qui, les regards fixés sur son Créateur, avec une expression de soumission touchante, appuie les mains sur le firmament, et y fait éclore les étoiles, conformément à l'ordre qu'il vient de recevoir.

Que d'idées admirables exprimées en ce peu de figures !

En publiant une traduction des *Métamorphoses* d'Apulée (1500), Philippe Béroalde le jeune avait appelé l'attention du monde savant sur le gracieux mythe exposé dans le roman du rhéteur latin. Peut-être fut-ce lui aussi qui signala à Chigi, avec lequel il était lié, le parti qu'un peintre habile pourrait tirer de ces scènes si souvent représentées par les artistes de l'antiquité. Quoi qu'il en soit, c'est dans sa traduction que Raphaël puisa les éléments du vaste poème qu'il peignit dans la loge de la villa de Chigi[1].

A quel point Apulée altéra le mythe primitif, on ne le sait que trop. Chez lui, la mythologie touche au burlesque. « C'est la dernière phase de l'indifférentisme religieux. Scarron ne faisait pas parler Vénus autrement qu'Apulée; elle devient une matrone criarde et querelleuse. » Tel est aussi le jugement porté sur l'œuvre d'Apulée par l'auteur d'une savante et délicate étude sur l'histoire du mythe de Psyché. « La fable de Psyché, dans l'auteur latin, n'a pas de caractère mythologique. Elle n'offre aucun des traits d'une légende naturelle éclose dans l'imagination religieuse d'un peuple. Le tour qu'Apulée donne à son récit est tout personnel; c'est se méprendre étrangement que d'y voir autre chose qu'un badinage ingénieux fait pour plaire aux délicats (Collignon). »

En demandant à Raphaël d'illustrer par le pinceau la donnée ingénieuse et poétique, si étrangement dénaturée par Apulée, Chigi n'imposait pas à son ami

1. Pour les pendentifs, il fit choix des dix sujets suivants : *Vénus désignant Psyché aux traits de l'Amour; — l'Amour montrant Psyché aux trois Grâces; — Vénus reprochant à Junon et à Cérès de protéger Psyché; — Vénus traversant les airs sur un char attelé de colombes; — Vénus implorant Jupiter; — Mercure envoyé à la poursuite de Psyché; — Psyché rapportant l'eau du Styx; — Psyché présentant à Vénus l'eau du Styx; — Jupiter embrassant l'Amour; — Psyché montant au ciel avec Mercure.* Le plafond reçut deux grandes compositions : *Psyché dans l'Olympe* et le *Mariage de Psyché.* Quant aux lunettes, elles furent consacrées aux *Triomphes de l'Amour.* Des guirlandes de fruits et de fleurs, dans le dessin desquelles Jean d'Udine fit éclater ses connaissances en matière de botanique, encadrèrent ces scènes et mêlèrent leur végétation luxuriante aux radieuses figures enfantées par le génie de Raphaël, à cette poétique restitution de la mythologie romaine.



une tâche nouvelle pour lui. Dans les peintures tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, Raphaël avait montré avec quelle aisance il savait entrer dans l'esprit d'un texte, avec quelle rigueur il savait l'interpréter jusque dans ses moindres



LA PLANÈTE JUPITER
(Église Sainte-Marie du Peuple.)

détails. Nul doute qu'il n'eût apporté les mêmes scrupules dans l'illustration de quelque œuvre classique sérieuse, telle que l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*, ou même les *Métamorphoses* d'Ovide. Mais, devant les productions sacrilèges d'un Apulée, il semble que tous les instincts de l'artiste se révoltent. Faire de Vénus une mégère, livrer Jupiter à la risée du public! C'étaient des profanations que les anciens pouvaient se permettre, mais qui devaient froisser les hommes de la Renaissance.

Leur culte pour les dieux de l'Olympe était aussi respectueux que désintéressé (qu'avaient-ils à attendre d'eux, si ce n'est des inspirations poétiques ?); il eût surtout paru criminel à Raphaël de railler tout à coup l'Olympe, re-

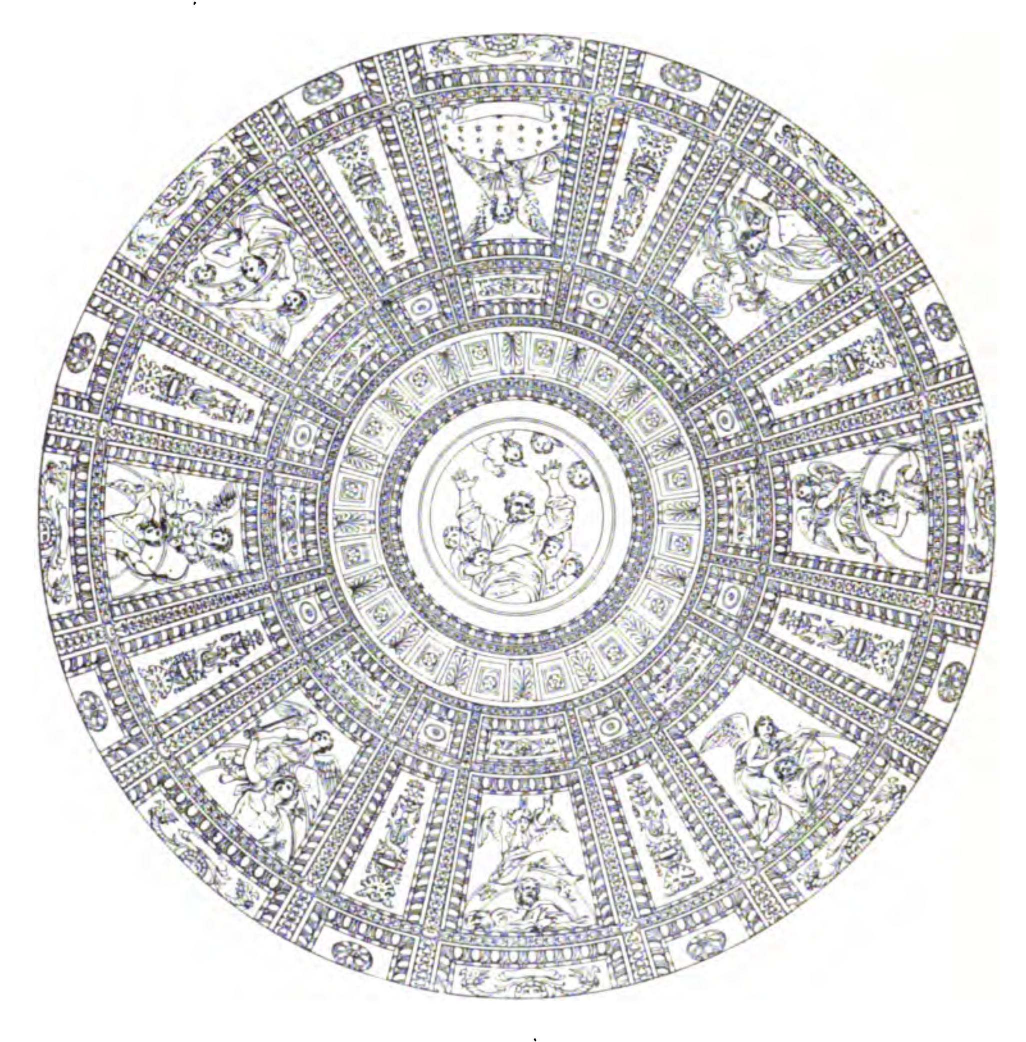



LA CRÉATION DES ÉTOILES
(Église Sainte-Marie du Peuple.)

constitué au prix de tant d'efforts, et de brûler ce qu'il avait adoré la veille.

Ainsi du moins je m'explique l'attitude prise par Raphaël vis-à-vis d'Apulée. Froissé dans ses convictions les plus respectables, désespérant de tirer de ce récit diffus et contradictoire la matière d'une suite de peintures vraiment intéressante, le peintre ne songe plus qu'à créer les figures les plus belles possible, sans se demander si ses créations sont d'accord avec le texte des *Métamorphoses*, si son

récit est clair et complet. Il lui arrive ainsi de s'écarter sciemment des données fournies par le romancier antique, d'inventer des scènes dont celui-ci n'a pas fait mention, d'en dédoubler d'autres. Exemples : Dans la scène où Apulée nous montre Vénus furieuse et gémissante, Raphaël a représenté la déesse calme et



LES PLANÈTES
(Église Sainte-Marie du Peuple.)

sereine. Le second tableau, Cupidon montrant Psyché aux Grâces, a été ajouté par l'artiste; Apulée n'y fait pas la moindre allusion. Il en est de même de Psyché traversant les airs, soutenue par trois génies ailés, pour porter à Vénus l'eau du Styx, et de Psyché tendant à Vénus le flacon contenant l'eau magique. Apulée se borne à dire que Psyché, prenant avec joie le flacon, se hâte de le reporter à Vénus, mais que, même cette fois, elle ne peut désarmer la colère de l'implacable déesse. De cette scène unique Raphaël a fait deux tableaux distincts.

Mais, ce qui est plus grave, la donnée fondamentale du mythe disparaît au milieu de ces velléités de révolte. Où est la peinture des amours de Psyché et d'Éros, si souvent célébrées dans l'art antique? Où voyons-nous, soit la curieuse Psyché laissant tomber sur son époux la goutte d'huile brûlante, soit les souffrances endurées par la coupable? Bien plus, Psyché elle-même est sacrifiée : sur les dix compartiments des pendentifs, il n'y en a que trois où elle paraisse. Il y avait cependant dans le mythe païen des idées si belles, si profondes, que le christianisme naissant n'avait pas dédaigné de les faire siennes. « Si l'on écarte les interprétations trop ambitieuses qui en faussaient le sens, la fable de Psyché, dit M. Collignon, apparaît comme une allégorie gracieuse, née sans effort dans l'esprit hellénique. On retrouve à l'origine du mythe un véritable jeu de mots. Le double sens du mot ψυχή, qui signifie à la fois l'âme et une sorte de papillon de nuit, amène naturellement les Grecs à figurer l'âme sous cette dernière forme. Ainsi se développe une allégorie qui exerce le talent des artistes et le goût ingénieux des poètes de l'*Anthologie*. C'est la première phase du mythe. La philosophie s'empare bientôt d'un symbole où les idées de rénovation et de vie future trouvent une expression toute préparée, et le symbolisme funèbre, qui se fait jour à l'époque romaine, vers le deuxième ou le troisième siècle après Jésus-Christ, popularise, avec les idées du mythe, les représentations figurées qui le traduisent. Ce qui n'était d'abord qu'un simple jeu d'imagination devient un véritable dogme de philosophie populaire, embrassé avec ardeur par les âmes troublées, à une époque de transition. » Le plus grand des poètes du moyen âge n'a pas manqué de s'emparer de cette image si délicate. Pour lui, comme pour les Grecs, l'âme est le papillon divin enfermé dans une enveloppe terrestre jusqu'à l'heure de la délivrance.

Raphaël, qui en a usé si librement avec Apulée, semble s'être souvenu des vers de Dante dans la dernière scène : Psyché montant au ciel. La ferveur avec laquelle elle presse ses bras contre sa poitrine, la joie qui illumine son visage, l'éloquence de ses regards fixés sur les cieux, rappellent les dogmes du christianisme bien plus que les gracieuses fictions de la mythologie. On pense à une martyre chrétienne plutôt qu'à la curieuse amante d'Éros.

Mais cette comparaison entre le texte d'Apulée et les peintures de Raphaël nous a entraîné trop loin : il est temps de considérer les fresques en elles-mêmes, abstraction faite du roman qui leur a servi de prétexte. A ce point de vue, nous ne craignons pas de le proclamer, Raphaël n'a jamais créé d'ensemble plus vivant, plus harmonieux. Les compositions des pendentifs comptent parmi les plus éclatants triomphes de l'art. On ne sait ce que l'on y doit le plus admirer, la grâce juvénile de ces dieux qui semblent nés aux plus beaux jours de l'hellénisme, ou l'exquise appropriation des figures aux indications tracées par l'architecte. Un goût sévère tempère l'imagination de l'artiste dans ce qu'elle pourrait avoir de trop prime-sautier. Sans rien enlever à ses héros de leur dignité ou de

leur élégance, Raphaël les a pliés aux besoins de la décoration avec une aisance et une sûreté propres à décourager à jamais les imitateurs.

Si, dans les pendentifs et dans les lunettes, la grâce, la fantaisie, l'emportent sur la pompe et la majesté, celles-ci reprennent tous leurs droits dans les deux grandes fresques qui ornent la voûte et qui complètent ce vaste cycle, l'*Assemblée des dieux* ou *Psyché reçue dans l'Olympe* et le *Mariage de l'Amour avec Psyché*. Après une si longue éclipse, l'Olympe reparaît à nos yeux, aussi radieux qu'au temps de Zeuxis et d'Apelle.

Une seule des fresques de l'*Histoire de Psyché* trahit la main de Raphaël : on s'accorde à considérer comme son ouvrage la figure de l'une des Grâces, celle qui tourne le dos au spectateur, dans le tableau qui représente Éros montrant Psyché aux trois déesses : le modelé et le coloris y ont en effet une sûreté et une délicatesse qui manquent trop dans les autres parties de la composition. A cette époque, d'ailleurs, Raphaël ne peignait plus à fresque, même pour le souverain pontife. Il se contentait de préparer les esquisses, quelquefois les cartons, s'en remettant à ses élèves du soin de les traduire sur le mortier.

Ceux de ses disciples dont il fit choix pour la décoration de la villa de Chigi, furent Jules Romain, François Penni et Jean d'Udine. L'adjonction de ces collaborateurs, si éloignés, malgré tout leur mérite, du génie du maître, ne pouvait qu'enlever aux compositions une partie de leur valeur ; aussi l'*Histoire de Psyché* fut-elle jugée sévèrement, à peine exposée aux regards du public. Les restaurations de Carlo Maratta ont encore aggravé les défauts imputables à Jules Romain et à Penni ; elles ont surtout eu pour effet d'augmenter l'intensité des bleus qui servent de fond, et de détruire ainsi l'harmonie de l'ensemble.

Mais la postérité a su faire abstraction de toutes ces causes de défaveur, pour ne considérer que la beauté de l'invention, comme aussi la libéralité éclairée qui a rendu inséparables les noms de Chigi et de Raphaël.



L'AMOUR ARMÉ DE L'ARC ET DU CARQUOIS
(Fresques de la Farnésine.)



LE SAC DE PRATO. BORDURE D'UNE DES TAPISSERIES DE RAPHAEL
(Palais du Vatican.)

# CHAPITRE XVII

Peintures à l'huile exécutées sous Léon X : Madones, Saintes Familles. — Portraits.
La *Transfiguration*. — Raphaël architecte et sculpteur.

A PARTIR de l'avènement de Léon X, la masse des tableaux religieux exécutés dans l'atelier de Raphaël est si grande, qu'il nous serait difficile d'en dresser le catalogue complet. Il nous suffira de constater que si, dans la beauté de la composition, on devine l'intervention du maître, l'exécution ne trahit que trop souvent la main des élèves[1].

A ne s'attacher qu'aux sujets représentés par Raphaël pendant cette nouvelle période, on découvre un changement profond. L'artiste, soit de son propre mouvement, soit sur les instances de ses protecteurs, renonce à cette simplicité de composition qu'il affectionnait au début. Les deux acteurs traditionnels, la mère et le fils, ne lui suffisent plus; s'il s'en est encore contenté dans la *Vierge de la galerie Bridgewater* et dans la *Vierge aux candélabres*, il a cru nécessaire de leur adjoindre, dans bon nombre d'autres tableaux, le petit saint Jean. Mais cette adjonction elle-même est loin de le satisfaire. La « Sainte Famille » et la « Vierge glorieuse », telles sont les formes sous lesquelles il se plaît dorénavant

1. Citons la *Madonna dell' Impannata*, commandée par Bindo Altoviti et de nos jours conservée au palais Pitti; la *Vierge della Tenda*, à la Pinacothèque de Munich; la *Sainte Famille sous le chêne*, au musée de Madrid; la *Vierge à la rose*, au même musée; la *Vierge aux candélabres*, autrefois dans la collection Munro, à Londres (exposée en vente à New-York, en 1882, pour la somme de 200 000 dollars); la *Petite Sainte Famille*, du Louvre (aussi appelée la *Vierge au berceau*, peinte pour le cardinal de Boisy, et munie à l'origine d'un couvercle qui n'était autre que le panneau de l'*Abondance*, également conservé au Louvre). D'autres compositions, comme le *Repos en Égypte* (musée du Belvédère, à Vienne), la *Madonna del Passeggio* ou la *Madone à la Promenade* (Bridgewater Gallery; musée de Naples, etc.), ne sont plus connues que par des copies anciennes. D'autres enfin, comme la *Madone de saint Luc*, à l'Académie de Saint-Luc, à Rome, ont été retranchées par la critique moderne du catalogue des œuvres du maître. Les connaisseurs s'accordent à attribuer cette peinture froide et molle à Timoteo Viti.

à célébrer Marie. Il cherche à substituer le tableau complet aux figures représentées à mi-corps.

Le surnaturel, presque entièrement exclu des compositions de la période florentine (à peine si, de loin en loin, on y découvre un ange), reprend tous ses droits dans les tableaux religieux appartenant aux années 1513-1520. La *Vierge de Foligno* avait marqué un premier retour à ces tendances, auxquelles le maître avait si souvent sacrifié dans l'Ombrie, et qui s'étaient librement donné carrière dans le *Couronnement de la Vierge*, de 1503. Désormais, les plus importantes de ses compositions ont pour théâtre les régions célestes, pour acteurs des bienheureux[1].



SAINT BARTHÉLEMY

Est-il nécessaire d'ajouter que, dans cette évolution, Raphaël, tout en affirmant des préférences nouvelles, s'est gardé de rompre complètement avec le passé ? Opposé, par tempérament comme par conviction, à tout ce qui s'appelait système, il s'abandonnait librement aux inspirations de son génie, persuadé qu'il ne ferait jamais fausse route. Nous en avons la preuve dans la *Vierge à la chaise*. Si l'on ne savait pas qu'elle a pris naissance à Rome, ne la croirait-on pas peinte sur les bords de l'Arno, tant elle a de naturel et de spontanéité ? Nous ne décrirons pas ici ce chef-d'œuvre, qui est dans toutes les mémoires, et qui passe avec raison pour la forme à la fois la plus haute et la plus populaire de l'amour maternel.

Celle des Saintes Familles du musée de Madrid à laquelle sa beauté a valu le surnom de *Perle*, nous reporte aussi, par certains côtés, à l'époque où Raphaël,

1. L'*Ézéchiel*, la *Vierge de Saint Sixte*, le *Saint Michel*, la *Sainte Cécile*, la *Sainte Marguerite*, les *Cinq Saints*, la *Transfiguration*, sont-ils autre chose que des visions ? Dans la *Sainte Famille de François I*[er] elle-même, la présence d'un ange nous avertit du caractère mystique de la scène. La même préoccupation se trahit dans les peintures des Loges : nous y voyons l'*Apparition de Dieu à Abraham*, l'*Apparition des anges à Abraham*, l'*Apparition de Dieu à Isaac*, le *Songe de Jacob*, le *Buisson ardent*, l'*Apparition de Dieu à Moïse* (dans trois compartiments différents), etc.

l'esprit rempli des idées les plus riantes, célébrait, sur les bords de l'Arno, les jeux de l'enfant Jésus et de son jeune compagnon. A la fois soutenu par son aïeule, sainte Anne, et par sa mère, le « bambino », naïf et joyeux comme



LA PETITE SAINTE FAMILLE DU LOUVRE

jadis, étend les mains pour saisir les fruits que lui apporte le petit saint Jean. La joie qu'il laisse éclater rappelle les plus gracieuses d'entre les idylles composées à Florence. Mais l'influence romaine reprend tous ses droits dans les figures de sainte Anne et de la Vierge. Malgré la tendresse qu'elles montrent l'une pour l'autre (Marie a passé le bras autour du cou de sa mère), ainsi que pour l'enfant,

elles ont une gravité, une élévation, que l'on chercherait en vain dans les compositions de la période antérieure.

Un riche paysage, orné de ruines, au milieu desquelles on aperçoit saint Joseph, encadre la scène si vivante et si recueillie du premier plan. A l'époque à laquelle Raphaël y travaillait, les lauriers des peintres flamands semblent l'avoir empêché de dormir. Nous l'avons déjà vu, dans la *Délivrance de saint*



ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS I^er^
(Musée des Offices.)

*Pierre*, rechercher les effets de lumière les plus compliqués. Même préoccupation dans la *Madonna dell' Impannata* du palais Pitti. Dans la *Perle*, enfin, ces tendances nous ont valu un superbe effet d'aurore, devant lequel Vasari déjà s'est extasié, et qui nous montre que le Sanzio, avant tout attaché à sa réputation de peintre, n'entendait rester étranger à aucun des secrets, à aucun des raffinements du coloris.

Dans le tableau du Louvre, célèbre depuis plus de trois siècles sous le nom de *Sainte Famille de François I^er^* (1518), Marie se présente également à nous

sous les traits d'une mère, non sous ceux de la reine des cieux. On admire tour à tour, dans cette œuvre magistrale, d'une facture si puissante et d'une émotion si communicative, la tendresse de la jeune mère tendant les bras à son fils, qui s'élance vers elle, le visage inondé de bonheur; la majesté de saint Joseph, ainsi que la grâce de l'ange répandant des fleurs sur le couple divin. L'amour maternel



ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier
(Musée des Offices.)

n'a point fait oublier à Marie cette modestie touchante dont Raphaël se plaisait à la parer autrefois; après un long intervalle, nous voyons reparaître la jeune fille de Florence, à la fois si belle et si chaste, qu'elle semble être la sœur, non la mère de l'enfant qu'elle caresse. L'enfant aussi est tel que nous l'avons rencontré dans les tableaux composés sur les bords de l'Arno : il oublie sa mission divine pour n'être que le plus aimant des fils. Ainsi, le sentiment qui avait dominé Raphaël pendant les belles années de sa jeunesse, pendant la période féconde qui s'étend de 1504 à 1508, se fait jour de nouveau, mais avec une

élévation plus grande, dans cette Sainte Famille, la dernière, selon toute vraisemblance, qu'il ait peinte. Demeurer fidèle aux souvenirs, découvrir, après tant



LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier
(Musée du Louvre.)

d'évolutions, que l'on n'a jamais erré, retrouver dans l'âge mûr la fraîcheur d'impressions de l'adolescence, c'est là un bonheur qui n'a été accordé qu'à des natures privilégiées.

Raphaël était alors au comble de la gloire; il avait fondé une puissante école;

d'innombrables élèves venus de tous pays recueillaient ses conseils comme des oracles; les souverains se disputaient les moindres productions de son pinceau.




LA DESCENTE DE CROIX
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

Et cependant, même à ce moment où le maître aurait été si excusable d'improviser, nous le voyons rester fidèle aux scrupules de sa jeunesse. Les études qui

ont préparé la *Sainte Famille de François Ier* en sont la preuve. Comme jadis, il fait poser devant lui le modèle vivant, le reproduit avec cette rigueur scienti-



LA VISION D'ÉZÉCHIEL
(Galerie Pitti.)

fique, ce réalisme, que l'on n'a peut-être jamais rencontré au même point chez un champion de l'idéal; puis seulement nous le voyons s'occuper d'embellir, de composer, en un mot. Les procédés, il est vrai, ont changé : au début, c'était



LA VIERGE DE SAINT SIXTE
(Musée de Dresde.)

la mine d'argent dont l'artiste se servait pour ses croquis encore timides; puis s'est ouverte la période des dessins à la plume, les dessins si précis et si vigoureux dont l'étude pour la *Belle Jardinière*, celles pour la *Mise au tombeau*, et tant d'autres, sont restées d'inimitables modèles. Une fois arrivé à Rome, ces procédés ne lui paraissent plus assez expéditifs : la sanguine fait son apparition; elle lui permet de sacrifier davantage le détail pour ne s'attacher qu'aux grandes lignes. C'est elle que Raphaël emploie dorénavant de préférence pour les figures isolées, réservant pour les ensembles les dessins lavés au pinceau. Quelquefois aussi, il a recours à la pierre d'Italie. Mais, je le répète, si l'instrument a varié, la méthode est restée la même.

Cette méthode, un des maîtres de la critique, un de ceux qui ont le plus aimé et le mieux compris Raphaël, Charles Blanc, l'a caractérisée en une page admirable que le lecteur me saura certainement gré de placer sous ses yeux. Jamais peut-être la genèse des idées de Raphaël n'a été exposée avec plus de clarté et avec plus de charme : « Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille*, devenue si fameuse, que nous possédons au Louvre, la *Vierge de François Ier*. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant un sourire, et laissant deviner, dès les premiers contours, leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas encore été visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi, quand ce modèle transfiguré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce que, avant d'être le tableau d'une famille divine, elle aura été l'image d'une famille humaine. »

Le naturalisme florentin se fait encore jour, mais avec moins de succès, dans



la *Visitation*, du musée de Madrid. Quelque magistral que soit le dessin des figures, il y a quelque chose, dans son ensemble, qui ne permet pas au spectateur d'éprouver, en la contemplant, une impression analogue à celle que cause la lecture du récit évangélique.

La plus fameuse des Vierges de Raphaël, la perle du musée de Dresde, la *Vierge de Saint Sixte*, a longtemps passé pour la dernière en date des Madones du maître. Quel chef-d'œuvre, en effet, eût été plus digne de couronner cette longue série de compositions dont Marie est l'héroïne, et où l'inspiration est sans cesse allée en grandissant? Malheureusement, les hypothèses qui séduisent le plus notre imagination sont d'ordinaire celles pour lesquelles la critique témoigne le moins d'indulgence. Aujourd'hui, la date de 1515 semble prévaloir (voy. le travail de Springer).

Le tableau de Dresde se distingue notamment par l'absence de tons opaques, et entre autres du noir de fumée, qui déparent les derniers tableaux du maître. La gamme y est légère et transparente, d'une franchise prodigieuse (un Frans Hals n'aurait pas peint plus largement), les figures pleines de fraîcheur et de liberté. Fait digne de remarque, on ne connaît aucune esquisse, pour la *Vierge de Saint Sixte* : elle semble être venue d'un seul jet, et avoir été peinte de verve, dans une heure d'inspiration sublime.

Rien de moins raisonné, de moins apprêté, de moins théâtral que la composition, rien d'aussi sincère, de loyal, de libre. D'un bout à l'autre de l'œuvre, éclatent la franchise que donne à l'artiste le sentiment de sa force, la chaleur que lui donne sa conviction, car une telle page s'écrit avec l'âme et le cœur, bien plus qu'avec l'esprit. La scène se passe dans les régions où tout est lumière et poésie, où la notion du temps et de l'espace a disparu. A des hauteurs pareilles, plus de trace de la terre; les cieux s'entr'ouvrent; à travers des myriades de chérubins, nous entrevoyons l'infini; seule, la balustrade placée dans le bas et sur laquelle s'accoudent deux anges[1], les regards perdus dans la contemplation des cieux, nous rappelle au sentiment de la réalité. Deux rideaux fixés à une pauvre tringle de fer (quelle absence volontaire d'apparat!) encadrent ce drame essentiellement intime et mystique, et l'isolent du reste de l'univers; ils laissent apercevoir Marie, debout sur les nuages, tenant dans ses bras l'Enfant divin. L'image poursuivie pendant des siècles par l'imagination de ses devanciers, ce type idéal de la mère par excellence et de la reine des femmes, Raphaël l'offre ici, palpable, indestructible, et plus parfait que n'avaient pu le concevoir les rêveurs les plus audacieux. La pureté du front, la tranquillité du regard, ne sont égalées que par l'expression, d'une douceur et d'une noblesse incomparables. Cette expression s'accentue encore par son contraste avec celle de l'enfant Jésus : la bouche grave, le regard ardent, les cheveux en désordre, il semble prêt, non

1. Celui de ces anges qui a les bras croisés rappelle un des anges de Mantegna, au plafond du palais de Mantoue.





SAINTE CÉCILE
(Pinacothèque de Bologne.)



SAINTE CÉCILE
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

plus à pardonner, mais à juger et à condamner. Au-dessous du couple divin, lui offrant son hommage et participant de sa gloire, planent le pape saint Sixte et sainte Barbe : l'un, vieillard aux traits graves, presque rudes, avec sa barbe inculte, son riche manteau de brocart; la tiare négligemment posée au-dessous de lui, personnification admirable du chrétien des premiers siècles, également prêt pour le combat et pour le martyre; l'autre, type inimitable de grâce, de modestie et de ferveur. Par un de ces contrastes dramatiques qui abondent dans l'œuvre de Raphaël, la sainte baisse les yeux, tandis que son compagnon les lève. Cette sainte, cependant, a des origines profanes : qu'on la compare à la nymphe qui, dans le *Triomphe de Galatée*, se laisse embrasser, un peu trop facilement, par le Triton joufflu, le doute n'est pas possible; le même modèle a servi pour les deux. Tours de force où seul un Raphaël pouvait triompher.

L'impression produite par la *Vierge de Saint Sixte* est de celles qui ne s'analysent point. Renonçant à éblouir par sa science du dessin, son entente merveilleuse de l'ordonnance, dédaigneux de tout artifice technique et de toute mise en scène, Raphaël n'a voulu laisser parler que ses facultés sensitives et subordonner l'artiste au croyant. De là l'originalité profonde de la composition, qui ne ressemble à aucune autre, sa portée extraordinaire et ce mélange mystérieux, fascinateur, d'émotion humaine, de splendeur divine et d'échappées sur l'infini. Une telle page est plus qu'un miracle de l'art, digne de fixer à jamais l'admiration de tout esprit amoureux du beau : c'est un éternel encouragement aux sentiments qui élèvent et honorent le plus l'humanité, un auxiliaire inappréciable pour l'œuvre de la civilisation.

Ces idées de triomphe, d'apothéose, qui constituent le caractère dominant des Madones de la période romaine, nous les retrouvons dans les représentations du Père éternel, du Christ, des saints. Le spectacle de la lutte et de la souffrance ne s'offre que rarement à nos yeux. En dehors du *Portement de croix*, de la *Descente de croix* et de la *Pietà*, Raphaël ne s'est plus attaché, dans ses dernières années, qu'à exprimer la grandeur de Jéhovah (Loges, mosaïques de la chapelle Chigi, *Vision d'Ézéchiel*, fresques de la Magliana), la gloire du Christ, que nous voyons tantôt trôner sur les nuages, comme dans les *Cinq Saints*, tantôt, comme dans la *Transfiguration*, rayonner d'une lumière surnaturelle. La glorification des martyrs complète cet ensemble si brillant, qui répondait également aux aspirations de l'artiste et aux besoins de son entourage, aux besoins d'une cour avide de pompe et d'éclat.

Par ses dimensions, le tableau connu sous le titre de *Vision d'Ézéchiel* (quoiqu'il ne soit inspiré que fort indirectement du texte du prophète) ressemble à une miniature; par son style, il rivalise avec les fresques les plus grandioses de Raphaël. Assis sur un aigle, comme un Jupiter Olympien, Jéhovah, le regard inspiré, la poitrine nue, les cheveux et la barbe flottant au vent, étend les bras pour bénir le monde. Deux anges l'accompagnent et le soutiennent, comme



LES CINQ SAINTS
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

dans les peintures du plafond de la Sixtine. Le lion et le taureau, couchés sur les nuages, lèvent leurs regards vers leur créateur et le contemplent avec une



LA PIETA
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

sorte d'admiration respectueuse. L'ange de saint Mathieu, les bras croisés sur la poitrine, s'incline devant lui. Plus bas, à une profondeur incommensurable, on aperçoit la terre.



LE PORTEMENT DE CROIX
(Musée de Madrid.)

Rien ne saurait rendre la majesté et l'allure de ce groupe; il aurait mérité d'être traduit en mosaïque dans l'abside de quelque basilique de la primitive Église. Malheureusement, comme technique, le tableau laisse beaucoup à désirer. Ou bien il n'a pas été achevé, ou bien il l'a été par Jules Romain, dont on croit reconnaître ici le coloris dur et lourd. Mais ces défauts n'atténuent en rien le mérite de la composition originale, qui compte certainement parmi les pages maîtresses de Raphaël.

Un beau dessin, conservé au Louvre, les *Cinq Saints*, nous montre le Christ assis sur les nuages, resplendissant de gloire, entre sa mère et le Précurseur. Le corps découvert jusqu'à la ceinture, Jésus étend ses mains sanglantes. Sa mère, s'inclinant devant lui, proteste de son amour; saint Jean désigne à l'admiration de l'univers celui dont il a annoncé la venue. Dans le bas, sainte Catherine d'Alexandrie, à genoux, une main appuyée sur son cœur, tenant de l'autre la palme du martyre, regarde avec ravissement celui pour qui elle est morte. Son geste correspond au geste de la Vierge et le complète. Debout, en face d'elle, saint Paul, la main droite armée de l'épée, regarde gravement devant lui, prêt à combattre pour la défense de la bonne cause.

La *Transfiguration* et la *Résurrection du Christ* devaient compléter ce cycle triomphal. Mais, avant d'aborder l'étude de ces deux compositions, décrivons un dessin et un tableau qui se rapportent également à l'histoire du Sauveur, quoi qu'ils soient conçus dans un esprit bien différent. Nous voulons parler de la *Pietà* et du *Portement de croix*. Ces deux pages célèbres ne montrent pas seulement la souplesse prodigieuse du génie de Raphaël, elles témoignent aussi de son attachement aux croyances traditionnelles. N'est-ce pas un spectacle étrange que de voir tout à coup, dans ce milieu frivole, le brillant Raphaël s'éprendre de sujets aussi sombres et les traiter avec une chaleur, une éloquence, que n'auraient pas désavouées les peintres les plus religieux de son temps, Frà Bartolommeo, Michel-Ange, Dürer! Il importe de constater qu'il y avait en lui, à côté du peintre hors ligne, un homme aux convictions profondes, et qu'au milieu de cette existence mondaine, à travers ce tourbillon de fêtes, le Sanzio savait trouver des heures de recueillement et de componction.

Depuis la *Mise au tombeau*, Raphaël s'était à peine essayé dans les scènes tirées de l'histoire du Christ. Son *Portement de croix* ou *Spasimo di Sicilia*, forme le digne pendant de ce tableau : l'esprit dans lequel il est conçu est le même; l'artiste y vise, avant tout, à l'effet dramatique. Mais combien le *Spasimo* n'est-il pas plus pathétique! Dans la *Mise au tombeau*, Raphaël luttait encore avec les difficultés matérielles. Ici, il se joue d'elles avec une habileté consommée. S'inspirant de l'exemple de ses prédécesseurs du xv[e] siècle, il a cherché à multiplier les personnages, au lieu de restreindre l'action, comme il le faisait vers cette époque dans ses cartons de tapisseries, dans ses peintures des Loges. Les figures que nous apercevons au premier plan ne sont que la suite du cor-

tège qui se déroule au fond, à travers les sinuosités du paysage. Le moment choisi par l'artiste est celui où le Christ succombe sous son fardeau, et où la Vierge, vaincue par la douleur, tend à son fils ses bras impuissants. L'expression de ces deux figures est admirable : le visage du Christ nous montre, à côté de la souffrance physique, une résignation touchante; dans celui de sa mère, au contraire, il n'y a place que pour la douleur. La tristesse des saintes femmes n'est pas rendue avec moins d'éloquence; elle contraste avec la rudesse des bourreaux, dont l'artiste s'est plu à accentuer les formes athlétiques, comme pour faire ressortir encore davantage le triomphe de la force brutale.

Quelque grandes que soient les qualités déployées par Raphaël, toutes les parties de ce tableau ne portent pas cependant, au même degré, l'empreinte de l'originalité. On a fait remarquer, depuis longtemps déjà, que la figure du Christ rappelait singulièrement celle qu'un des plus illustres peintres-graveurs du xv[e] siècle, Martin Schœn, de Colmar, avait introduite dans son *Portement de croix*. Le bourreau, vu de dos, est imité de celui qui figure dans le *Jugement de Salomon* (salle de la Signature) et qui, à son tour, se rattache au gladiateur du musée de Naples et à un des Dioscures du Quirinal. Quant à la femme agenouillée à droite et vue de profil, elle procède de la figure qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau*, de même qu'elle annonce celle qui fera partie de la *Transfiguration*.

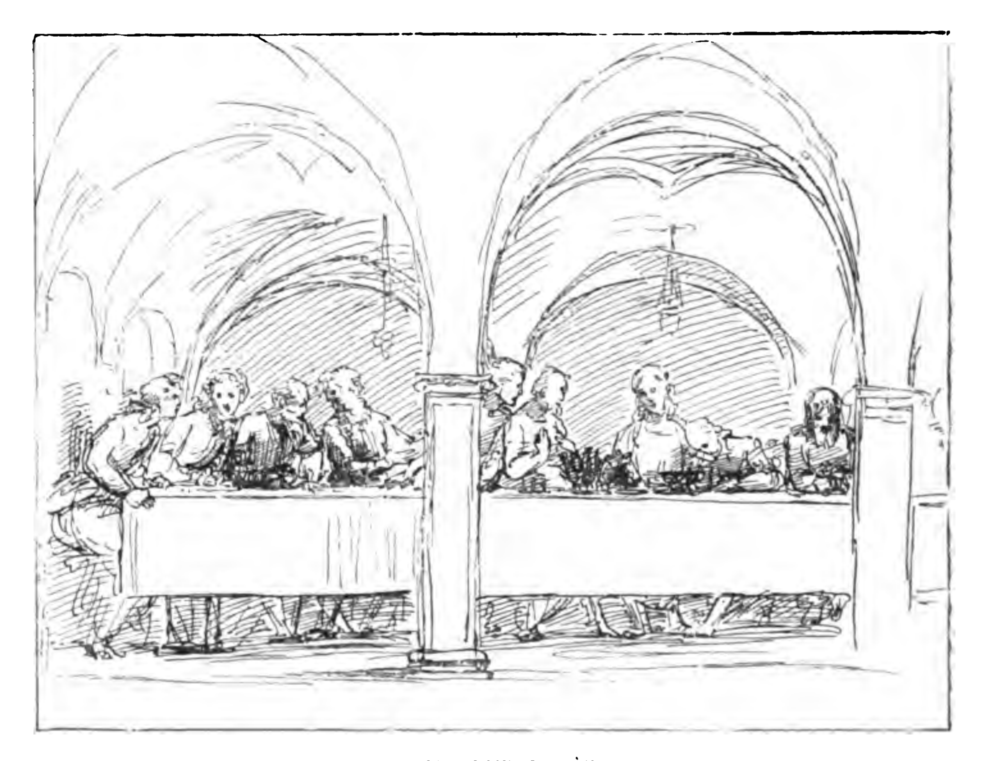
La simplicité du dessin du Louvre, la *Pietà*, gravée par Marc-Antoine, contraste avec la mise en scène du *Spasimo*. Avec deux figures, — la Vierge debout, éplorée, le Christ étendu sans mouvement à l'entrée de la caverne, — Raphaël a composé un drame d'une rare éloquence. Il n'y a ni moins de simplicité ni moins d'effet dans la composition grandiose connue sous un titre bizarre, les *Maries sur l'escalier du Temple*, également gravée par Marc-Antoine, d'après un dessin perdu.

A côté de la glorification de la Vierge, se place celle des saints. Dans l'interprétation du Martyrologe ou de la Légende dorée, Raphaël s'inspire de principes analogues à ceux qui ont fait le succès de ses Madones et de ses Saintes Familles. Il s'attache à créer des figures idéales, personnifiant les vertus qui lui sont le plus chères, et unissant la beauté à la vérité. Comme dans le passé, le spectacle de la lutte l'attire moins que celui du triomphe : dans sa *Sainte Cécile*, dans sa *Sainte Marguerite*, il n'y a plus de place que pour la félicité. L'élément dramatique n'est cependant pas exclu : même lorsque l'action est réduite à sa plus simple expression, l'artiste a su introduire, par d'ingénieux contrastes, l'émotion en même temps que la vie et l'intérêt.

La *Sainte Cécile* est le plus célèbre de ces tableaux, et sa réputation n'est pas surfaite. Ce n'est pas seulement par la vigueur du coloris, par l'intensité de l'expression, que le chef-d'œuvre du musée de Bologne mérite d'occuper une

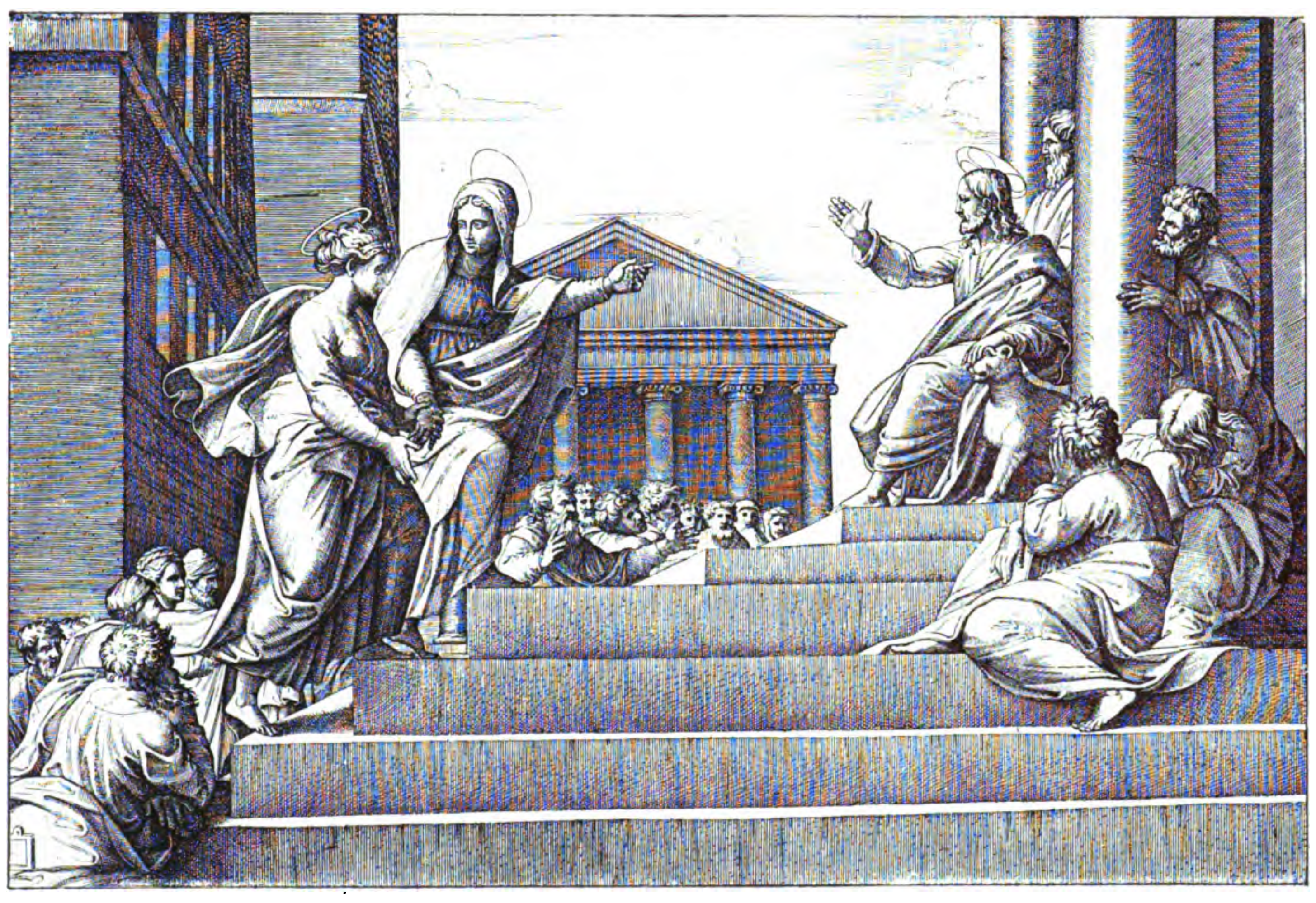
place à part, c'est encore par l'élévation des idées. La conception de ce sujet, si souvent traité avant Raphaël, est souverainement originale et brillante. Rompant avec toute tradition, l'artiste nous transporte dans le vaste domaine de l'harmonie et entr'ouvre des horizons sans fin. On oublie la légende si touchante de la jeune noble romaine, pour ne plus voir que la splendide glorification de celui des arts qui est placé sous sa protection.

De même que le *Couronnement de la Vierge*, la *Dispute du Saint Sacrement*, la *Vierge de Foligno* et la *Transfiguration*, le tableau de Bologne comprend deux



ESQUISSE POUR LA CÈNE
(Collection Albertine, à Vienne.)

parties, l'une céleste, l'autre terrestre. Dans les airs, six anges, émergeant des nuages (un des plus beaux groupes que la peinture ait créés), font entendre des chants divins. Sur la terre, quatre saints ou saintes, debout autour de sainte Cécile, écoutent avec délices. Au centre, l'héroïne, les yeux fixés sur le ciel, est comme ravie en extase; elle a jeté ces instruments qui lui étaient autrefois si chers, — violon, triangle, cymbales; — l'orgue même, l'instrument sacré par excellence, s'échappe de ses mains. Son voisin, saint Paul, oublie tout pour savourer, comme elle, ces divines mélodies; les yeux baissés, le menton appuyé sur sa droite, la gauche négligemment posée sur son épée, le fougueux lutteur, l'ardent apôtre des Gentils, se perd dans une rêverie sans fin. En face de lui, sainte Marie-Madeleine (la figure la plus ingrate de la composition) se retourne



LES MARIES SUR L'ESCALIER DU TEMPLE
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

vers le spectateur, comme pour lui faire partager ses impressions. Au fond, enfin, saint Jean et saint Augustin se livrent sans réserve à leur enthousiasme et expriment l'un à l'autre, par leurs regards et leurs gestes, la vivacité de leurs sentiments.

Raphaël, qui n'avait cessé d'entretenir les relations les plus cordiales avec Francia, songea tout naturellement à lui, lorsque le moment fut venu d'envoyer le tableau à Bologne et de l'installer dans la chapelle destinée à le recevoir. Il lui écrivit pour le prier de retoucher la peinture, s'il y remarquait quelque défaut, ou si elle avait souffert du transport, et de surveiller l'exécution du cadre. Francia, raconte-t-on, ressentit une si vive douleur à la vue du chef-d'œuvre du Sanzio qu'il en mourut. On comprend que la *Sainte Cécile* ait vivement frappé l'imagination du vieux peintre-orfèvre bolonais, et lui ait révélé toute l'infériorité de son talent. Peut-être, cependant, est-ce aller bien loin que d'établir une corrélation entre sa mort et l'arrivée du tableau de Raphaël. Francia, en effet, était déjà fort âgé à ce moment, et la rigueur de la saison contribua sans doute, bien plus que les émotions artistiques, à hâter sa fin.

Le burin de Marc-Antoine nous a conservé une des esquisses et comme la première pensée de la *Sainte Cécile*. Il nous a paru intéressant de placer sa gravure en regard de celle du tableau. Le progrès que Raphaël a réalisé dans l'intervalle est immense. Dans l'esquisse, les anges se servent, comme sainte Cécile le fait elle-même, d'instruments profanes, violon, triangle, harpe; dans le tableau, le chant seul produit, sur les saints rangés dans le bas, cette impression profonde qui touche à l'extase. Dans l'esquisse, saint Paul regarde tranquillement devant lui, ainsi que saint Jean, tandis que, dans le tableau, l'un est transporté d'admiration, et l'autre absorbé par une rêverie profonde. Même changement dans l'attitude de saint Augustin. On pourrait pousser plus loin cet examen et montrer comme l'artiste a su vivifier jusqu'aux moindres détails de la composition primitive.

Dans sa *Sainte Cécile*, Raphaël a personnifié l'extase. Dans sa *Sainte Marguerite*, peinte un peu plus tard, probablement pour la sœur de François Ier, Marguerite de Valois, il nous montre l'héroïne resplendissante de gloire, tout entière à la joie de son triomphe, et goûtant déjà la félicité éternelle. Une palme à la main, le pied posé sur le hideux dragon qui couvre le sol de ses monstrueux replis, la sainte s'avance vers le spectateur, pure, radieuse, transfigurée. Si près du mal et de la laideur, elle n'a de pensées que pour les joies célestes! C'est une des plus éthérées d'entre les créations de Raphaël.

Le *Saint Jean dans le désert* (au musée des Offices, réplique au musée du Louvre) unit la ferveur juvénile à une beauté qui n'a rien à envier à celle des anciens dieux. Le saint, vêtu d'une peau de panthère, est assis sur un rocher, au milieu d'un morne paysage; de la main gauche il tient une banderole avec



SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON
(Musée du Louvre.)

l'inscription DEI; de la droite il montre les rayons qui jaillissent de sa petite croix de roseau.

*Saint Michel terrassant le démon*, au musée du Louvre (1518), est la dernière en date de ces compositions qui ont si complètement renouvelé l'idéal religieux. Il fut commandé par Léon X, qui le destinait à François I[er], grand maître de l'ordre de chevalerie placé sous le patronage de l'archange.

Le sujet ne diffère guère de celui du *Saint Michel*, peint, en 1504, pour Guidobaldo d'Urbin. L'archange, la tête et les bras nus, la poitrine couverte d'une riche cuirasse, descend des cieux, et, posant un pied sur Satan, s'apprête à le frapper de sa lance (dans le tableau de 1504, il est armé d'une épée seulement). Il rayonne d'une beauté divine, et montre plus de dédain encore que de colère pour son adversaire, qui, étendu sur le sol, frémit de rage et de douleur. Dans la représentation de ce dernier, Raphaël, tout en renonçant à faire de l'ange déchu un hideux dragon, comme dans le tableau de 1504, lui a conservé sa face de faune, ses ongles crochus, ses formes athlétiques. Peut-être l'artiste, n'ayant à peindre que Satan seul, aurait-il fait de lui, comme Milton, le plus beau des anges. Une pareille conception était bien conforme à ses tendances; il l'a montré dans les Stances et dans les Loges en donnant au tentateur des traits d'une beauté parfaite. Mais dans le *Saint Michel terrassant le démon*, le sujet même exigeait un contraste violent entre la laideur de Satan d'un côté, et de l'autre la grâce, la fierté, de son vainqueur.

Les contemporains de Raphaël, déjà, ont critiqué le coloris du *Saint Michel*. Sebastiano del Piombo, dans une lettre à Michel-Ange, écrit que les figures de ce tableau, comme celles de la *Sainte Famille de François I[er]*, semblent avoir été exposées à la fumée, ou plutôt qu'elles paraissent être de fer, claires d'un côté, noires de l'autre. Ces imperfections, que l'on rencontre dans tous les tableaux appartenant aux dernières années de Raphaël, doivent incontestablement être mises au compte du dur et violent collaborateur qui a nom Jules Romain. Autant le coloris du maître est transparent et harmonieux, autant celui de l'élève est lourd et opaque. Pour obtenir des effets plus vigoureux, il a abusé du noir d'imprimerie; aussi les ombres ont-elles fortement poussé dans tous les ouvrages auxquels il a mis la main. Ces défauts ont de bonne heure rendu nécessaires des restaurations, qui ont fini par altérer de la manière la plus grave le tableau conservé au Louvre.

Pour épuiser la liste des ouvrages nés pendant cette période d'incomparable fécondité, il nous reste à passer en revue les portraits. Quitter les régions sereines de la peinture religieuse pour représenter les hommes de son temps, avec leurs passions, leurs travers, leurs imperfections physiques et morales, aurait paru une déchéance à plus d'un artiste.

Certes, Raphaël n'était pas moins passionné que ses rivaux pour la recherche

de l'idéal, mais il savait aussi faire la part de la réalité; l'observateur en lui ne le cédait pas au poète : plus d'une fois déjà nous avons eu l'occasion de le constater. Précision, naturel de la pose, intensité de la vie, grande tournure, finesse de l'analyse psychologique : il n'est aucune de ces qualités qui ne se trouve au suprême degré dans ses portraits. Aussi ne pouvons-nous lui opposer que les plus grands d'entre les portraitistes. Une longue étude, jointe à la vivacité de son coup d'œil, a permis au Sanzio de dégager dans chaque modèle, à travers les apparentes contradictions, le trait dominant, celui qui élève l'individu à la hauteur d'un type. Raphaël, écrivait Bembo, « a fait de notre Tebaldeo un portrait si naturel, que celui-ci ne se ressemble pas tant à lui-même qu'il ne ressemble à cette peinture ». Rien de plus juste que cette remarque : les personnages représentés par Raphaël sont tels qu'ils devaient être dans les moments de parfait équilibre, lorsque leur physionomie réfléchissait le plus exactement leurs qualités et leurs défauts. Hâtons-nous d'ajouter que ces défauts n'étaient le plus souvent que des défauts physiques, car l'artiste s'est attaché, autant que possible, à ne transmettre à la postérité que les traits d'hommes dignes de sympathie ou d'admiration. L'éloquent portrait d'Inghirami nous prouve qu'il ne reculait pas devant la laideur, pourvu qu'elle fût rachetée par la puissance ou la noblesse de l'expression.



PORTRAIT DE JEUNE HOMME
(Musée du Louvre.)

Les portraits peints par Raphaël pendant le règne de Léon X sont au nombre de douze à quinze. Le pape, son frère Julien et son neveu Laurent, posèrent successivement devant l'artiste. Puis vint le tour d'Inghirami, de Bibbiena, de Castiglione, de Tebaldeo, de Beazzano, de Navagero, du Jeune Homme du Musée du Louvre, avec son attitude langoureuse et son sourire provocant, du Joueur de violon, de Jeanne d'Aragon, probablement aussi de Timoteo Viti. Plusieurs de ces portraits sont depuis longtemps perdus. D'autres, les portraits

de Beazzano et de Navagero, représentés en buste l'un à côté de l'autre, ne sont plus connus que par de vieilles copies.

Balthazar Castiglione posa deux fois devant Raphaël. Le premier de ces portraits, exécuté vers 1516, se trouve aujourd'hui au Louvre : ce chef-d'œuvre est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le décrire. Rappelons seulement le tribut d'admiration que lui ont payé, au XVII<sup>e</sup> siècle, les deux coryphées de l'École flamande et de l'École hollandaise, Rubens et Rembrandt : ils ont tenu tous deux à le copier.

Le portrait de Jeanne d'Aragon fut commandé à Raphaël par Bibbiena, qui le destinait à François I<sup>er</sup>, auprès duquel il avait rempli d'importantes missions. Il résulte d'une lettre que le maître, ne pouvant se rendre à Naples, où se trouvait alors la princesse, y envoya un de ses « garzoni », sans doute Jules Romain, avec l'ordre de faire un croquis pouvant servir de base au portrait définitif. Ce renseignement est bien d'accord avec le témoignage de Vasari. Le biographe affirme, en effet, que la tête seule est l'œuvre de Raphaël, et que le reste a été peint par Jules Romain. Le croquis ou le carton, exécuté à Naples, fut offert par Raphaël au duc de Ferrare. Quant au tableau, il était arrivé à Paris dès les derniers mois de l'année 1518.



LE VIOLONISTE
(Collection du baron Alphonse de Rothschild.)

Le *Joueur de violon* (collection du baron Alphonse de Rothschild, à Paris) est daté de 1518; il semble donc être, avec la *Jeanne d'Aragon*, le dernier portrait peint par Raphaël. Nous n'essayerons pas de faire l'éloge de cette œuvre célèbre. Qu'il nous suffise de dire que, par la beauté du coloris, elle rivalise avec les plus éclatantes productions de l'École vénitienne (plusieurs critiques l'attribuent à Sebastiano del Piombo). Mais si Sebastiano a pu se mesurer avec Raphaël comme coloriste, combien ne lui est-il pas inférieur au point de vue de la distinction, de la poésie, de l'éloquence, qualités qui éclatent toutes au suprême degré dans le *Joueur de violon* !

A ces ouvrages d'une incontestable authenticité, on ajoute parfois un portrait du palais Pitti, célèbre sous le nom de « Donna velata », la *Femme au voile*. Les traits de la jeune femme, dans laquelle on croit reconnaître la maîtresse de Raphaël, offrent en effet une certaine ressemblance avec la *Madone de Saint Sixte*. Mais la facture offre des imperfections qu'il est difficile de mettre sur le compte

de Raphaël. Aussi les meilleurs experts considèrent-ils la « Donna velata » comme une production de l'École de Bologne, inspirée, il est vrai, d'un original de Raphaël.

Des doutes non moins graves se sont élevés sur l'authenticité du prétendu portrait de Raphaël et de son maître d'armes, au Louvre. On a successivement mis en avant les noms de Sebastiano del Piombo et de Pontormo. Mais le problème attend encore sa solution. Ce qui est certain, c'est que le personnage représenté n'est pas Raphaël.

Dans le dernier de ses tableaux, dans celui que l'on peut considérer comme son testament artistique, Raphaël nous ramène à l'histoire du Christ. On sait comment la *Transfiguration* a pris naissance. Voulant donner à la ville de Narbonne, dont François Ier l'avait fait nommer évêque, des marques de sa piété et de sa magnificence, le cardinal de Médicis commanda, en 1517, deux retables destinés à la cathédrale de la vieille cité gauloise; il confia l'un à Raphaël, l'autre à Sébastien de Venise. Se proposait-il par là d'ouvrir une sorte de concours entre ces deux maîtres, ou bien les choisit-il uniquement parce que leurs noms s'imposaient à lui? Problème difficile à résoudre. Ce qui est certain, c'est que les contemporains ont vu, dans le choix fait par le cardinal, le désir de mettre aux prises les deux représentants les plus éminents que la peinture comptât alors à Rome. L'ambitieux Sébastien ne pouvait que propager cette croyance, car il avait tout intérêt à se poser en rival de Raphaël. Sa correspondance montre combien les préoccupations qu'il apporta dans cette lutte étaient étrangères à l'art : elle révèle toute la bassesse de ses sentiments, toute l'audace de ses intrigues.

Le tableau commandé à Sébastien devait représenter la *Résurrection de Lazare*. Des recherches récentes ont mis hors de doute un fait que les contemporains de Raphaël ont passé sous silence, et qui éclaire d'une lumière nouvelle l'histoire de cette lutte mémorable. Raphaël avait d'abord choisi, comme sujet de son retable, la *Résurrection du Christ*, c'est-à-dire le pendant de la *Résurrection de Lazare*; ce n'est qu'après coup qu'il lui substitua la *Transfiguration*. En rapprochant les uns des autres une série de dessins conservés dans les collections de Lille, d'Oxford, de Windsor, etc., on a prouvé que Raphaël travaillait, en 1519 et 1520, à la composition d'un grand tableau, divisé, comme la *Transfiguration*, en deux parties : en haut, le Christ dans une gloire d'anges; en bas, les gardiens du tombeau, réveillés en sursaut, éblouis par la clarté surnaturelle qui tombe sur eux. Un ange, assis sur le sarcophage, aux formes classiques, qui a servi de sépulture, montre le divin supplicié montant au ciel : cette figure sert à relier les deux scènes et à donner à l'ordonnance l'unité à laquelle le maître attachait un si grand prix. Ne nous séparons pas de ces esquisses sans dire combien la facture est hâtive, sommaire, combien les attitudes sont violentes, presque déclamatoires. Cette tendance éclate surtout dans les figures des

gardiens du tombeau, dont les raccourcis, d'une extrême hardiesse, rappellent le Diogène de l'*École d'Athènes* et témoignent de l'influence de jour en jour croissante de Michel-Ange. Quelque quinze ans auparavant, Raphaël avait traité le même motif dans des dessins également conservés à Oxford; en les comparant les uns aux autres, on est tenté de croire qu'ils ne sont pas de



LA « DONNA VELATA »
(Galerie Pitti.)

la même main, qu'un siècle les sépare, et, plus qu'un siècle, une révolution.

Revenons à la *Transfiguration*. — On ignore les motifs qui ont déterminé Raphaël à la substituer à la *Résurrection*. Quoi qu'il en soit, l'artiste, à qui ces tâtonnements avaient pris beaucoup de temps (une bonne partie de l'année 1518 s'écoula sans qu'il eût commencé le tableau), ne négligea rien pour imprimer à son ouvrage le sceau de la perfection. De nombreux dessins, conservés dans les collections de l'Angleterre et du continent, montrent avec quelle ardeur il étudia chaque groupe, chaque figure. Comme dans ses premières années, nous le voyons

interroger la nature avec le soin le plus scrupuleux et renouveler son idéal à ce contact fécond.

La même fraîcheur d'impressions, la même originalité, se font jour dans la



PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON
(Musée du Louvre.)

conception du tableau. La *Transfiguration* de Raphaël ne ressemble à aucune de celles qui l'ont précédée, et cependant, pour renouveler si complètement le sujet, l'artiste s'est servi du moyen le plus naturel, le plus légitime qui se puisse imaginer : il a tout simplement relu l'Évangile de saint Mathieu. Dans les

41

versets 1 et suivants du chapitre XVII, l'évangéliste nous décrit le miracle du mont Thabor; dans les versets 14 et suivants du même chapitre, il nous montre un père amenant à Jésus son fils que les disciples, restés au pied de la montagne, n'avaient pu guérir. « Six jours après, Jésus prit avec lui Pierre et Jean, son frère, et les mena à l'écart sur une haute montagne. Et il fut transfiguré devant eux. Son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la neige. Et voici qu'ils virent paraître Moïse et Élie qui s'entretenaient avec lui.... Lorsqu'il fut venu vers le peuple, un homme s'approcha de lui, se jeta à genoux et lui dit : « Seigneur, aie pitié de mon fils, qui est lunatique, et qui souffre cruellement, car il tombe souvent dans le feu ou dans l'eau. Je l'ai présenté à tes disciples, et ils n'ont pu le guérir.... » On le voit, en supposant que l'accès s'était produit chez le jeune possédé pendant la scène même de la *Transfiguration*, Raphaël ne faisait qu'interpréter rigoureusement le texte de saint Mathieu. Mais, ayant pénétré plus profondément que ses devanciers dans l'intelligence des Livres sacrés, il est tout naturel qu'il les ait traduits avec une liberté et une puissance inconnues à ceux-ci. Ainsi, jusqu'à la dernière heure, il contrôlera la tradition par ses recherches personnelles.

Malgré l'autorité du texte de saint Mathieu, on a reproché à Raphaël d'avoir représenté dans le même tableau deux scènes différentes, et d'avoir ainsi violé la règle des unités. Rien de moins fondé que cette critique. Raphaël, qui a si souvent coupé en deux ses compositions, donnant pour théâtre à une partie des acteurs les régions célestes, à l'autre la terre, n'a jamais manqué de relier les uns aux autres. Il serait bien étrange que, fidèle à ce principe dès ses premières années, depuis son *Couronnement de la Vierge*, de 1503, jusqu'à sa *Sainte Cécile*, il s'en fût écarté subitement à la fin de sa carrière. L'examen de la *Transfiguration* prouve que les deux scènes ne sont nullement distinctes, comme on l'a prétendu. Le geste de l'apôtre debout dans la partie gauche du tableau suffirait à lui seul pour établir l'unité d'action : il montre du doigt la montagne, au-dessus de laquelle planent Jésus, Moïse et Élie, et annonce aux parents du jeune malade que c'est de là qu'il faut attendre le salut.

Les deux groupes ainsi rattachés l'un à l'autre, on ne peut que féliciter Raphaël d'avoir créé ce contraste saisissant, d'avoir opposé avec tant de puissance le calme et la splendeur des régions célestes aux sentiments qui agitent la foule réunie au pied de la montagne. Le Christ, Moïse, Élie, et jusqu'aux trois disciples prosternés sur le sol ou se couvrant la face de leurs mains, semblent se mouvoir dans une atmosphère différente de la nôtre, obéir à d'autres lois; les impressions individuelles disparaissent pour faire place au spectacle d'une harmonie telle que Dante la rêvait pour son *Paradis*. Cet effet n'est même pas atténué par la présence de deux personnages absolument étrangers à la scène, saint Julien et saint Laurent, les patrons du père et de l'oncle du donateur, le cardinal Jules de Médicis.

Dans le bas, au contraire, tout est trouble, confusion, souffrance : les parents, désespérés, implorent en vain le secours des apôtres forcés de confesser leur impuissance. Parmi ces derniers, les uns frémissent à la vue du jeune possédé; d'autres s'interrogent du regard et haussent les épaules. Celui qui est assis à gauche, au premier plan, a consulté, mais sans succès, un énorme manuscrit; en entendant les cris du malade, il laisse à moitié échapper le volume. Seul l'apôtre, debout à côté de lui, a deviné où était le salut. Il montre résolument du doigt la montagne sur laquelle se trouve le Christ. Par une de ces intentions rythmiques qui lui étaient familières, l'artiste a placé près de lui un autre apôtre, qui lève la main aussi, mais avec plus d'hésitation.

Le contraste que l'on remarque dans la composition des deux scènes, on le retrouve aussi dans la facture des deux parties correspondantes. Dans le haut, Raphaël a réalisé un effet de clair-obscur absolument digne du Corrège; jamais son pinceau n'avait eu plus de liberté, plus d'harmonie. Dans le bas, au contraire, le groupement et le coloris sont également heurtés et violents. Ces défauts, il n'est pas permis d'en douter, doivent être en grande partie mis sur le compte de Jules Romain. Mais Raphaël n'est pas entièrement exempt de blâme. « On peut supposer, a-t-on dit, que Raphaël conçut la partie inférieure de sa composition dans des données violentes, afin de lutter avec Sébastien qu'il savait protégé et aidé par Michel-Ange. De là viennent la disparate et le désaccord pénibles qui existent, et dans la peinture elle-même, et dans le mode de composition, entre les deux moitiés de l'œuvre. »

La *Transfiguration* n'avait pas encore quitté l'atelier de Raphaël lorsqu'il mourut. Vasari raconte qu'on plaça ce dernier chef-d'œuvre près du lit funéraire, et que tous les assistants éclatèrent en sanglots en apercevant à côté du cadavre l'œuvre si pleine de vie.

Le peintre chez Raphaël éclipse l'architecte, mais il ne faut pas qu'il nous le fasse oublier. Le Sanzio a le droit de prendre place parmi les maitres en l'art de bâtir, non seulement en raison de l'importance des travaux auxquels il a présidé, la continuation de Saint-Pierre, l'achèvement des Loges, la construction de la villa Madame et de tant d'autres monuments, mais encore à cause du goût supérieur qu'il a apporté dans ces entreprises. L'architecte, il est vrai, s'est développé plus tard, en lui, que le peintre. Mais, vers la fin de sa vie, comme pour regagner le temps perdu, Raphaël n'a pas hésité à sacrifier la peinture à ses nouvelles études : le compas remplace dans sa main le pinceau; Vitruve succède, dans son admiration, à Apelle. On a cru découvrir des traces de lassitude dans ses dernières fresques; on lui a reproché ses procédés trop expéditifs. En réalité, cette apparente indifférence cache l'évolution naturelle, légitime, d'un esprit généreux qui, ayant épuisé jusqu'au dernier des secrets de son art, se tourne

vers d'autres horizons. L'architecture, nous le verrons, n'eut bientôt plus, dans ses prédilections, d'autre rivale que l'archéologie[1].

Préparé comme il l'était, appelé à Rome sur la recommandation du plus grand architecte de la Renaissance, Raphaël devait avoir hâte de se familiariser avec le style inauguré par son protecteur sur les bords du Tibre. Grâce à Bramante, on voyait, pour la première fois depuis dix siècles, les formes de l'antiquité classique revivre dans toute leur pureté, en attendant que la reconstruction du palais du Vatican et de la basilique de Saint-Pierre imprimât à ces splendides conquêtes leur consécration suprême. Peut-être même Bramante, qui, comme Raphaël, avait débuté par la peinture, conçut-il dès lors le dessein de s'assurer un collaborateur, un héritier intellectuel, dans ce jeune artiste aux aptitudes si diverses, à l'imagination si brillante. En 1508, l'architecte urbinate comptait soixante-quatre ans; si son cerveau conservait toute son activité, sa main, par contre, s'était alourdie, en attendant que la goutte l'empêchât de manier le crayon. Persuadé qu'il ne pourrait pas lui-même mener à fin ses vastes projets, Saint-Pierre, le Vatican, le Palais de Justice, dont on aperçoit aujourd'hui encore les fondations gigantesques dans la « via Giulia », il dut plus d'une fois caresser l'espoir de trouver en Raphaël le continuateur de son œuvre. De là les enseignements qu'il lui prodigua, au dire de Vasari; de là sa collaboration à l'*École d'Athènes*, pour laquelle il fournit à son jeune ami le dessin de l'admirable portique qui encadre la scène; de là, enfin, le legs fait en sa faveur de ses dessins et de ses modèles.

Sous ces auspices, Raphaël ne tarda pas à aborder la pratique de l'architecture. Un de ses premiers essais fut peut-être la construction de la petite église de Saint-Éloi des Orfèvres, située près de la via Giulia. Avant d'expirer, Bramante avait eu le temps de désigner au pape son successeur, et ce successeur ne fut autre que Raphaël. « Comme tu n'excelles pas seulement, de l'avis de tous, dans l'art de la peinture, mais que tu as encore été désigné par Bramante mourant comme assez habile dans l'art de l'architecture pour continuer la construction du temple du prince des apôtres commencée par lui.... » Ce sont là les propres termes employés par Léon X dans le bref par lequel il nomme Raphaël architecte en chef de Saint-Pierre. Cette recommandation, toutefois, ne fut pas jugée suffisante. Raphaël, provisoirement mis en possession du poste de Bramante, le 1er avril 1514, avec 300 ducats d'or de traitement, ne fut confirmé dans cette situation que le 1er août suivant, après avoir remis un modèle dessiné par lui et exécuté en bois par Giovanni Barile.

Comme pour se rendre encore plus digne de cette haute mission, Raphaël se livra à une étude approfondie de Vitruve. Il nous l'apprend lui-même dans sa

1. Le baron Henry de Geymüller, correspondant de l'Institut de France, a consacré à Raphaël architecte une savante monographie, à laquelle je renvoie : *Raffaello Sanzio studiato come architetto* (Milan, 1884).



PORTES DES STANCES DU VATICAN, EXÉCUTÉES, SOUS LA DIRECTION DE RAPHAEL,
PAR G. BARILE

célèbre lettre à Castiglione : « Notre Seigneurie (le pape), lui écrit-il, m'a, en voulant m'honorer, chargé d'un grand fardeau. Je veux parler de la direction des travaux de Saint-Pierre. J'espère bien ne pas succomber, d'autant plus que mon modèle plaît à Sa Sainteté et obtient l'approbation de beaucoup de juges distingués. Mais je vise plus haut. Je voudrais trouver les belles formes des édifices antiques. Peut-être mon vol ressemblera-t-il à celui d'Icare. Vitruve me donne beaucoup de lumières, sans cependant me suffire. »

Quelques années plus tard, un des secrétaires de Léon X, Celio Calcagnini, rendait de Raphaël un témoignage qui prouve combien le peintre-architecte avait profité de la lecture de Vitruve. « Raphaël est peut-être le premier de tous les peintres, sous le rapport de la théorie comme sous celui de la pratique; de plus, architecte d'un si rare talent, qu'il invente et exécute des choses que les hommes les mieux doués croyaient impossibles. Je n'en excepte que Vitruve, dont il ne se borne pas à enseigner les principes, mais qu'il défend ou attaque avec les arguments les plus sûrs, et avec tant de grâce, qu'aucune aigreur ne se mêle à sa critique. »

L'impression produite par ces études fut si forte, que Raphaël, après avoir appliqué les préceptes de l'auteur romain à des constructions nouvelles, s'en servit pour tenter la restitution idéale de Rome antique.

Mais revenons aux travaux de Saint-Pierre. Léon X, qui se proposait de donner à la construction une impulsion nouvelle, adjoignit à Raphaël, avec le même traitement, deux des vétérans de l'architecture : Giuliano da San-Gallo et Frà Giocondo, le premier âgé de soixante-dix ans, le second plus qu'octogénaire. Dans sa lettre à son oncle Simon, Raphaël nous parle en termes sympathiques du vieux philologue et architecte véronais: « Le pape m'a adjoint un très savant frate d'au moins quatre-vingts ans; voyant qu'il n'a plus longtemps à vivre, il m'a donné pour compagnon cet homme de grande réputation et très docte, afin que, s'il a quelque beau secret en matière d'architecture, je puisse l'apprendre et arriver ainsi à la perfection dans cet art. Son nom est Frà Giocondo. »

Raphaël avait accepté d'un cœur léger la succession de Bramante. Nulle interruption, en 1514-1515, dans ses travaux de peinture; nulle preuve de lassitude. Dans la lettre adressée à son oncle Simon, le 1er juillet 1514 (voy. ci-dessus), il donne un libre cours à son enthousiasme : « Quelle entreprise, lui écrit-il, est plus digne que celle de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde? C'est le plus grand édifice qu'on ait jamais vu; il coûtera plus d'un million en or.... Le pape nous fait appeler chaque jour et s'entretient quelque temps avec nous de cette construction. »

L'ardeur que Raphaël apporta dans ses nouvelles fonctions ne diminua pas avec les années. Une lettre de l'envoyé du duc de Ferrare (17 décembre 1519) nous le montre s'occupant, quelques semaines encore avant sa mort, des moindres détails de l'entreprise. « La commission relative à Raphaël d'Urbin est

encore à faire; mais je la ferai, après avoir tenté encore s'il est possible de le vaincre par la mansuétude, car les hommes d'une telle supériorité sont toujours enclins à de certaines susceptibilités. Raphaël éprouve surtout les effets de cette sorte d'amertume (« melancolia »), depuis qu'il a embrassé l'architecture après Bramante; il dispute à Giuliano Leno jusqu'à la pratique de cet art. Je le trouvai ce matin, ayant préparé deux piliers de soutènement que le pape fait faire pour consolider cette première voûte, dans la rue des Suisses, qui menaçait ruine, et, l'ayant appelé, il me pria d'attendre qu'il eût parlé à plusieurs maîtres, qu'il me recevrait la première fois que j'irais le trouver. J'aurai recours à tout moyen pour disposer de lui, lui faisant comprendre ce qui m'est arrivé chez lui l'autre jour, et s'il persiste toujours à dire de bonnes paroles sans effet, je lui dirai ce que Votre Seigneurie Excellentissime m'écrit, et vous informerai ensuite de tout. »

Les résultats ne furent malheureusement pas proportionnés aux efforts du jeune architecte en chef. Il lui fallut tout d'abord, à ce qu'il semble, s'occuper de la consolidation de l'édifice, travail ingrat qui absorba plusieurs années. Puis vint le manque d'argent. En réalité, lorsque Raphaël mourut, à peine si la construction avait fait un pas.

En résumé, la part de Raphaël dans la réédification de Saint-Pierre se borne à quelques travaux secondaires : dans la nef, le nouvel architecte en chef éleva jusqu'à une hauteur de 12 mètres environ le pilier qui, de chaque côté, précède les piliers de la coupole. Dans le transept sud, il voûta, soit seul, soit avec Antonio da San-Gallo, au moins une des deux arcades, celle du mur de derrière. Quant au transept nord, il est difficile de décider si les piliers correspondants sont son œuvre ou celle de Bramante.

L'achèvement des Loges, tel fut, avec la continuation de Saint-Pierre, le principal des travaux confiés par le pape à Raphaël. Cette partie du palais apostolique avait été commencée par Bramante sous Jules II. Raphaël, selon toute vraisemblance, se borna à ajouter le troisième étage, uniquement supporté par des colonnes.

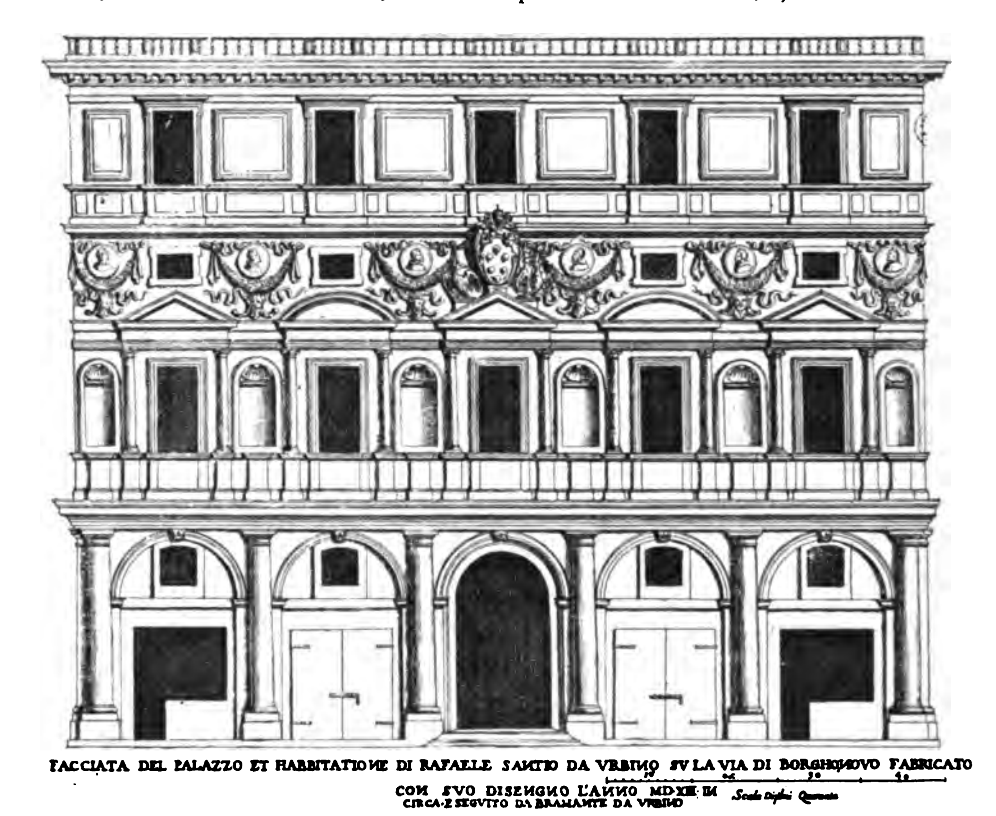
Le plan de Bramante ne comportant que deux étages, le maître n'avait pas cru nécessaire de fermer les arcades du rez-de-chaussée. L'adjonction d'un troisième étage devait avoir pour effet de surcharger les fondations et de compromettre la solidité de l'édifice. C'est ce qui arriva : des crevasses se produisirent la nuit même où mourut Raphaël, et l'on put craindre un instant que l'édifice tout entier ne s'écroulât.

Léon X fut tellement satisfait de l'œuvre de Raphaël, qu'il lui donna la direction de tous les travaux d'architecture et de peinture du Vatican.

Le cousin du pape, le cardinal Jules de Médicis, choisit à son tour Raphaël pour son architecte. Il lui demanda de composer les plans de la villa qu'il se

proposait de faire élever aux portes de Rome, sur le Monte Mario : la villa Madame.

L'ordre des pilastres ioniques, la loge et les arcades qui plongent dans le bassin de la terrasse inférieure, sont dignes de toute notre admiration. Comme le temple élevé à Rimini par L. B. Alberti, ils éveillent l'idée de la grandeur, sans avoir des dimensions colossales. Les profils des piédestaux, les fenêtres de marbre blanc, à meneaux cruciformes, la cour disposée en demi-cercle, ajoutent à l'effet




L'ANCIEN PALAIS DELL' AQUILA, A ROME
(Fac-similé d'une vieille gravure.)

de la construction. On y découvre une simplicité, une souplesse, une ampleur, qui montrent quelles qualités Raphaël savait mettre dans ses constructions.

Parmi les monuments que Raphaël construisit pour des particuliers pendant le règne de Léon X, il faut tout d'abord citer les écuries de Chigi, les « Stalle Chigiane ».

Un autre ami de Raphaël, Giovanni-Battista Branconio dell' Aquila, fit appel à son talent d'architecte pour l'édification d'un palais. Cet édifice était situé dans le Borgo Nuovo, à gauche en allant à Saint-Pierre : il fut détruit au XVII^e siècle, en même temps que le palais de Bramante, acheté par Raphaël; mais une vieille



LE PALAIS PANDOLFINI, A FLORENCE

gravure nous permet d'en étudier les dispositions principales. Des ornements en stuc, exécutés par Jean d'Udine, venaient relever l'élégance de la façade dessinée par Raphaël.

Le palais Coltrolini-Caffarelli-Stoppani-Vidoni a été mieux partagé. Il s'élève aujourd'hui encore près de Sant' Andrea della Valle. On y retrouve, avec quelques légères variantes, le type adopté par Bramante pour son propre palais. De même que dans ce dernier, l'extérieur est orné de stucs.

Mentionnons encore le palais construit par Raphaël pour le médecin de Léon X, Jacopo de Brescia, dans la rue qui conduit du pont Saint-Ange au Vatican. Ce palais existe encore, mais il a été fortement remanié.

Florence possède également un palais de Raphaël, le plus beau qu'il ait inventé, et, ajoutons-le, un des plus beaux de la Renaissance. Nous voulons parler du palais que l'évêque de Troja, Giannozzo Pandolfini, ami intime de l'artiste, fit construire sur ses plans dans la « via San Gallo ». Raphaël n'eut pas la satisfaction d'assister à l'achèvement de cet édifice.

Comme peintre, Raphaël a pu déployer toutes les faces de son génie. Comme architecte, il n'a pas eu le temps de nous donner sa mesure. Cependant, il a tenu, dans les annales de l'art de bâtir, un rang considérable et qui n'est pas sans gloire. Mais il est mort avant d'avoir pu s'acquitter de sa mission, et c'est dans les œuvres de toute une série de maîtres, dans la cour du palais Farnèse, dans le palais des Conservateurs, au Capitole, dans la coupole de Saint-Pierre, la Bibliothèque de Venise, la villa Imperiali, près de Pesaro, la villa Pia, la villa de Jules III, qu'il nous faut chercher les éléments épars de la succession artistique de Bramante. Qui pourrait calculer les merveilles que ces germes, arrivés à leur maturité dans l'esprit de Raphaël, auraient données au monde !

Vers la fin de sa vie, Raphaël, entraîné par une fièvre de production contre laquelle il essayait en vain de lutter, peut-être aussi jaloux des lauriers de Michel-Ange, voulut s'essayer, à son tour, dans la sculpture. En s'aventurant sur ce terrain, si nouveau pour lui, il pouvait s'autoriser d'exemples illustres. Le premier, Giotto, avait cultivé les deux arts, nous pouvons même dire les trois, puisqu'il fut à la fois peintre, sculpteur et architecte : les bas-reliefs de son campanile subsistent pour nous montrer avec quelle habileté le vénéré chef de l'École florentine savait manier l'ébauchoir. Au xv^e^ siècle, sans parler des innombrables peintres qui excellaient dans l'orfèvrerie, dans l'art du médailleur, on peut citer, parmi ceux qui se sont à la fois distingués dans la peinture et la sculpture, le Vecchietta, Francesco di Giorgio Martini, Verrocchio, les Pollajuolo, Léonard de Vinci. Puis vient Michel-Ange, le plus universel des artistes. Un des émules de Raphaël, le Sodoma, s'essayait également, vers cette époque, dans la statuaire : en 1515, l'œuvre du Dôme de Sienne le chargea d'exécuter le modèle de deux apôtres destinés à être coulés en bronze.

L'émoi fut grand dans le camp de Michel-Ange lorsqu'on apprit que Raphaël avait pris en main l'ébauchoir.

Raphaël modela d'abord une statuette d'enfant, dont les contemporains parlent avec éloges, mais sur laquelle on manque malheureusement de tous détails.

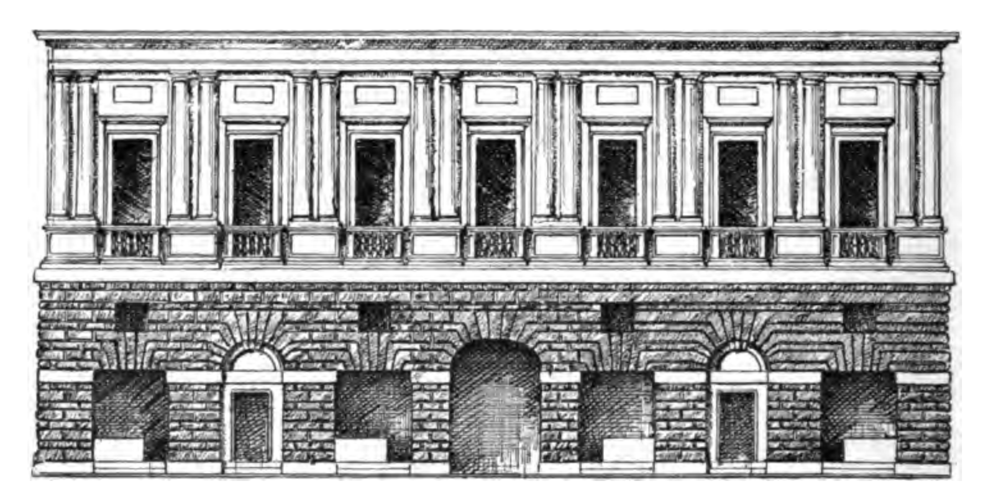
Il exécuta ensuite les maquettes du prophète Jonas et peut-être celle du prophète Hélie, pour la chapelle Chigi, dans l'église Sainte-Marie du Peuple[1].

De ces statues, complétées et sculptées par un de ses élèves, Lorenzetto, l'une, celle de Jonas se distingue par la suavité des lignes, par une sorte d'ingénuité et de fraîcheur juvénile. S'il lui avait été donné de poursuivre cette voie, nul doute que le Sanzio n'y eût cueilli de nouveaux lauriers.

1. Le comte Gnoli fait honneur à Raphaël d'un bas-relief de la même chapelle : *le Christ et la Samaritaine* (*Archivio storico dell' arte,* 1889).



LA CHARITÉ
(Pinacothèque du Vatican.)



LE PALAIS COLTROLINI-STOPPANI-VIDONI, A ROME

# CHAPITRE XVIII

Raphaël et l'Antiquité. — Rapport adressé par Raphaël à Léon X. — Restitution idéale de Rome antique.

Avant son arrivée à Rome, en 1508, Raphaël n'avait guère étudié d'une manière suivie les chefs-d'œuvre de l'art antique. Tout en admirant à Urbin, à Sienne, à Florence, les statues ou bas-reliefs grecs ou romains, il ne s'était pas cru astreint à l'imitation directe de ces monuments; il ne lui était arrivé qu'à Sienne de copier un marbre grec, le groupe des *Trois Grâces*, et encore sa copie témoigne-t-elle d'une singulière inexpérience. A Rome, tout change comme par enchantement; le tendre et religieux peintre de Madones se passionne pour les héros du paganisme. Il crée l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, ces éblouissantes visions du monde grec : désormais l'antiquité classique n'a pas de champion plus ardent. Après s'être inspiré d'elle en artiste, Raphaël l'étudie en archéologue; c'est à elle que sont consacrées ses dernières pensées; la restitution de Rome antique forme, avec la *Transfiguration* et la villa Madame, le couronnement de cette brillante carrière, si tôt interrompue.

L'influence de l'antiquité se traduit de trois manières différentes dans l'œuvre de Raphaël : par les changements survenus dans son style, par l'imitation de modèles antiques déterminés, — peintures, bas-reliefs ou statues, — enfin par le choix de sujets empruntés à la mythologie et à l'histoire des Grecs ou des Romains.

Les modifications que l'étude de l'antiquité a fait subir au style de Raphaël sont si nombreuses, qu'il nous faudrait, pour en dresser le tableau, décrire une à une toutes les figures créées par le maître. L'artiste s'est servi des admirables modèles conservés dans les collections romaines, pour rectifier les costumes,

pour donner à ses types une pureté plus grande, pour agrandir et ennoblir sa manière. Grâce à eux, il découvrit enfin la formule scientifique de cette beauté



LE ZODIAQUE
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

dont il n'avait eu jusqu'alors que le pressentiment. A la place d'impressions plus ou moins vagues, plus ou moins personnelles, nous voyons surgir des

règles. L'École romaine prend naissance. Si Raphaël, à Pérouse, à Urbin, à Florence, s'était conquis des admirateurs, à Rome seulement il put enfin former des élèves.

De cette imitation générale, le jeune maître ne tarda pas à passer à des emprunts plus directs.

A force d'étudier les œuvres antiques, Raphaël se familiarisa non seulement avec les procédés et le style de ses prédécesseurs grecs et romains, mais encore avec leurs idées et leurs croyances. Les ingénieuses fictions de la mythologie, les exploits des héros célébrés par Homère et par Virgile, s'animèrent à ses yeux d'une vie nouvelle. L'Olympe finit par rivaliser dans ses préoccupations avec les souvenirs du christianisme. L'antiquité lui fournit le sujet des plus brillantes d'entre ses compositions[1].

Si plusieurs de ces sujets furent imposés à Raphaël par ses protecteurs, il en est beaucoup d'autres, par contre, que l'artiste a choisis librement[2].

Nous venons de voir à l'œuvre l'artiste s'inspirant des modèles qu'il juge les plus parfaits. Il est temps de faire connaissance avec l'archéologue recherchant les restes de l'art antique, les discutant, s'occupant de nous rendre le magnifique ensemble des monuments romains rongés par le temps ou mutilés par la main des hommes. Raphaël se présente à nous sous ce double aspect; mais, tandis qu'au début l'artiste l'emporte sur l'archéologue, nous assistons vers la fin de sa vie au phénomène inverse. Quelques critiques pourront être tentés de voir dans ce changement une preuve de lassitude : lorsque l'inspiration tarit, on se tourne vers la science. On naît poète; on devient érudit. Pour moi, j'estime qu'il faut plutôt admirer le bonheur singulier de ce maître, éminent entre tous, qui, dans sa courte carrière, a pu embrasser tour à tour tant de disciplines diverses, vivre d'une vie si multiple, savourer l'une après l'autre toutes les jouissances intellectuelles de cette grande époque.

Peu de temps après son arrivée à Rome, Raphaël eut l'occasion de témoigner de son culte pour les souvenirs du passé, ce passé s'appelât-il antiquité, moyen âge ou Renaissance, et de montrer qu'à côté de l'artiste il y avait en lui l'étoffe d'un archéologue. Jules II, dans son ardeur à remplir le Vatican de créations

1. L'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, *Apollon et Marsyas*, *Alexandre faisant déposer les œuvres d'Homère dans le tombeau d'Achille*, *Auguste défendant de brûler l'Énéide*, le *Triomphe de Galatée*, les *Planètes*, les *Sibylles*, l'*Histoire de Psyché*, l'*Histoire de Vénus et de Cupidon*, peinte dans la chambre de bain de Bibbiena, les *Parques*, les *Saisons*, les *Heures*, tissées dans les bordures des tapisseries, les *Signes du zodiaque*, gravées par Marc-Antoine, etc.

2. De ce nombre sont les diverses compositions traduites par le burin de Marc-Antoine. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier la superbe estampe de *Lucrèce*. Ce chef-d'œuvre fut suivi du *Jugement de Pâris* (inspiré, ainsi que l'a démontré A. Springer, d'un bas-relief de la villa Médicis), du *Quos ego*, de la *Peste de Phrygie* ou *Morbetto*, de *Vénus sortant du bain*, etc. Rappelons aussi le beau dessin du Louvre, la *Calomnie d'Apelle*, l'*Enlèvement d'Hélène* (dessins à Oxford et à Chatsworth), le *Mariage d'Alexandre avec Roxane* et les *Enfants jouant avec des pommes* (au musée du Louvre), ces derniers inspirés par un passage de Philostrate.

nouvelles, avait donné l'ordre à son peintre favori de détruire les fresques de ses prédécesseurs. Raphaël dut obéir; mais il voulut du moins que toute trace de ces compositions, si importantes pour l'histoire des arts, ne fût pas perdue, et fit copier une partie des peintures de Piero della Francesca. Quelle belle leçon donnée à cette bande de démolisseurs acharnés, à ces vandales qui s'attaquaient alors aux plus vénérables monuments de Rome païenne ou de Rome chrétienne! Si l'exemple de Raphaël avait été suivi, si ses principes avaient triomphé, nous possèderions du moins une image, fût-elle sommaire, de tant de chefs-d'œuvre perdus sans retour.

Ce ne fut toutefois que longtemps après, que Raphaël put intervenir d'une manière plus efficace dans la conservation des monuments historiques. Un bref en date du 27 août 1515 lui accorda, très certainement sur sa demande, le droit de s'opposer à la destruction de ceux des marbres antiques qui porteraient des inscriptions. « Considérant, lui écrit le pape, que les tailleurs de pierre détruisent, en les employant comme matériaux de construction, beaucoup de marbres et d'autres pierres antiques contenant des inscriptions, témoignages précieux qu'il importe de conserver pour développer le culte des lettres et pour entretenir l'élégance de la langue latine : Nous défendons à tous ceux qui travaillent le marbre à Rome de couper ou de scier, sans ta permission, n'importe quelle pierre ornée d'inscriptions, sous peine d'amende pour ceux qui contreviennent à nos ordres. »

La première partie du même bref autorise Raphaël à réquisitionner partout les matériaux provenant des fouilles pratiquées à Rome ou dans les environs, et de les employer à la construction de la basilique de Saint-Pierre, dont il avait été nommé architecte en chef une année auparavant. L'artiste ne tarda pas cependant à découvrir le danger qu'il y avait à encourager ces fouilles. Nous le verrons dans un instant s'élever contre les papes qui, en permettant d'extraire la pouzzolane des fondations des édifices antiques, avaient causé la ruine de bon nombre de monuments.

Le peintre-archéologue ne tarda pas à organiser un véritable institut de correspondance archéologique. On sait qu'il envoya des dessinateurs dans toutes les parties de l'Italie et jusqu'en Grèce, pour y relever les monuments antiques.

En 1518 ou en 1519, Raphaël entreprit de condenser les résultats de ses études dans un Rapport qu'il adressa au pape. Il se proposait, comme on verra, de relever les mesures de tous les monuments romains encore existants, et de tenter une sorte de restitution idéale de Rome antique.

Le Rapport débute par un éloge enthousiaste de l'antiquité. Raphaël flétrit ensuite, en termes indignés, les ravages commis par les Goths, les Vandales et autres ennemis du nom latin. Mais ce ne sont pas là les seuls coupables. Avec une indépendance digne d'admiration, il rappelle au pape les excès commis par ses propres prédécesseurs. « Ceux-là mêmes, dit-il, qui devaient défendre,

comme des pères et comme des tuteurs, ces tristes débris de Rome, ont mis tous leurs soins à les détruire ou à les piller. Que de pontifes, ô Saint-Père, revêtus de la même dignité que Votre Sainteté, mais ne possédant pas la même science, le même mérite, la même grandeur d'âme, ont permis la démolition des temples antiques, la destruction des statues, des arcs de triomphe, et d'autres édifices, gloire de leurs fondateurs! Combien d'entre eux ont permis de mettre à nu les fondations pour en retirer de la pouzzolane, et ont ainsi amené l'écroulement de ces édifices! Que de chaux n'a-t-on pas fabriquée avec les statues et les autres ornements antiques! J'ose dire que cette nouvelle Rome, que l'on voit aujourd'hui, avec toute sa grandeur, toute sa beauté, avec ses églises, ses palais, ses autres monuments, est construite avec la chaux provenant des marbres antiques! »

Parmi tant de savants, d'artistes, qui s'étaient occupés des antiquités de Rome, Raphaël est le premier qui ait essayé de distinguer et de caractériser les styles, de marquer le développement des idées, d'écrire en un mot l'histoire de l'art. On a beau chercher, dans les ouvrages antérieurs, des considérations sur les progrès de l'architecture, sur ses caractères aux différentes périodes de la civilisation romaine : leurs auteurs sont perdus dans l'étude du détail, ou, s'ils s'élèvent à la généralisation, c'est pour répéter les assertions de Pline. De loin en loin, on rencontre une idée lumineuse chez le grand précurseur qui s'appelle Poggio Bracciolini; mais de synthèse il n'en est pas question. Chez Flavio Biondo, les appréciations sont fort vagues; chez Bernardo Ruccellaï lui-même, elles ne sortent jamais du cadre strictement topographique ou archéologique. On peut en dire autant de L.-B. Alberti. Lorsqu'il lui arrive de quitter un instant le domaine de la théorie et celui de la pratique pour nous parler de l'origine et des vicissitudes de l'architecture, il le fait en termes si abstraits, que l'histoire ne saurait en tirer le moindre enseignement. Il nous apprend, par exemple, que l'architecture prend naissance en Asie, qu'elle fleurit en Grèce, et arrive à sa plus grande perfection en Italie, etc.

Le seul peut-être qui ait essayé de se rendre compte de la succession des styles, mais seulement en ce qui concerne la peinture du moyen âge, fut Ghiberti, l'illustre sculpteur des portes du baptistère de Florence : ses *Commentaires* renferment bien des notes précieuses sur les œuvres et la manière des trécentistes. Aussi, Vasari, lorsqu'il reprit, dans l'esprit de la Renaissance, la tradition inaugurée par Ghiberti, n'eut-il garde d'oublier le nom de celui-ci à côté du nom de Raphaël.

Raphaël distingue d'abord trois périodes dans l'histoire de l'architecture romaine : les beaux monuments antiques, qui s'étendent de la domination impériale à l'invasion des Goths et autres Barbares; ceux de la domination des Goths et du siècle suivant; enfin, ceux qui prirent naissance depuis cette époque jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la première période, il n'est point d'éloges que l'auteur



L'IMITATION ANTIQUE CHEZ RAPHAEL. — CARTON DU SACRIFICE DE LYSTRA
(Musée de South-Kensington.)

ne lui décerne. Il insiste surtout sur ce fait, que l'architecture s'est maintenue au même niveau depuis le commencement jusqu'à la fin de l'Empire, tandis que la sculpture et la peinture ont si rapidement décliné. La démonstration de cette loi curieuse, découverte par lui, est trop intéressante pour que nous ne nous empressions pas de transcrire les termes dont il s'est servi. « Il ne faut pas croire, dit-il, que, parmi les édifices antiques, les plus récents soient les moins beaux, qu'ils soient moins bien compris ou d'un autre style. Tous avaient les mêmes qualités. Et quoique les anciens eux-mêmes aient restauré un grand nombre d'édifices (c'est ainsi que l'on édifia les thermes et le palais de Titus et l'amphithéâtre sur l'emplacement même de la Maison d'or de Néron), néanmoins ces constructions offraient le même style et les mêmes caractères que les monuments antérieurs à Néron ou contemporains de la Maison d'or. Et quoique les lettres, la sculpture, la peinture et presque tous les autres arts ne fissent plus depuis longtemps que décliner et qu'ils allassent se corrompant de plus en plus jusqu'à l'époque des derniers empereurs, cependant l'architecture persistait dans les bons principes et se soutenait; on ne cessait de construire dans le même style qu'auparavant. De tous les arts ce fut elle qui périt en dernier lieu. On peut en juger par beaucoup de monuments, et surtout par l'arc de Constantin. L'ordonnance en est belle et toute la partie architecturale est parfaite; mais les sculptures qui l'ornent sont d'une extrême grossièreté et absolument dénuées d'art et de goût. Il en est tout autrement de celles qui proviennent des arcs de Trajan et d'Antonin le Pieux; elles sont excellentes et d'un style irréprochable. On observe le même phénomène dans les thermes de Dioclétien : les sculptures contemporaines de cet empereur sont du plus mauvais style et d'une exécution grossière; les peintures que l'on y voit n'ont rien à faire avec celles du temps de Trajan et de Titus. Et cependant l'architecture en est noble et bien comprise. »

Que d'auteurs ne s'étaient pas occupés de l'arc de Constantin avant Raphaël! Ils avaient raconté l'origine du monument; en avaient loué, en termes fort vagues, la beauté; avaient rapporté la fameuse inscription rappelant que, lors de sa lutte avec Maxence, le Dieu des chrétiens avait pris parti pour Constantin; mais aucun d'eux n'avait songé à regarder les bas-reliefs qui l'ornaient, à les rapprocher les uns des autres, à leur assigner une date. Nulle différence, à leurs yeux, d'un côté entre les statues des prisonniers barbares, les superbes scènes de combat ou de chasse, les exploits ou les fondations d'un des plus grands parmi les empereurs romains, et de l'autre les informes sculptures du soubassement. L'inscription ne parlait pas de ces plagiats : le moyen de les découvrir! Il y avait, entre les batailles livrées par Trajan et les Victoires taillées par les ignares sculpteurs de Constantin, toute la différence qui sépare les productions de l'art à son apogée de celles de l'art arrivé à la dernière période de la décadence. Mais, pour s'en apercevoir, il aurait été nécessaire d'ouvrir les yeux, de faire un effort, de penser, en un mot.

O paresse de l'esprit humain! Que de siècles n'a-t-il pas fallu aux milliers de visiteurs attirés chaque année à Rome pour classer les monuments qui s'imposaient à leur admiration, pour distinguer les différents genres d'appareils, pour découvrir que certains édifices étaient construits en briques, d'autres en travertin, d'autres en marbre; que les uns étaient voûtés, les autres supportés par des colonnes! Le premier qui s'aperçut que la colonne Trajane et la colonne Antonine étaient ornées de bas-reliefs fut un homme de génie. Il s'écoula un intervalle bien long avant qu'un second homme de génie devinât que ces bas-reliefs représentaient les exploits de Trajan et de Marc-Aurèle. L'analyse et l'explication des bas-reliefs pris isolément marquent une troisième étape dans la laborieuse genèse de l'archéologie.



LA MORT D'ADONIS
(Université d'Oxford.)

Raphaël, son Rapport nous le prouve, fut un de ces initiateurs, distançant non seulement ceux qui l'avaient précédé, mais encore ceux qui venaient après lui.

La définition que Raphaël nous donne de l'architecture du moyen âge montre un esprit peu familiarisé avec l'histoire générale. Ce style, d'après lui, commença avec la domination des Goths et lui survécut pendant tout un siècle. Or, l'empire formé par Théodoric s'étant écroulé dès le VI^e siècle, il faudrait supposer que le style inauguré par ce monarque n'a duré que deux cents ans en tout. Mais telle n'était évidemment pas la pensée de l'artiste-archéologue. Il aura voulu désigner par période gothique l'espace compris entre la chute de l'Empire romain et la renaissance des arts. Ce qu'il dit plus loin de l'architecture allemande et de l'architecture byzantine tend à confirmer notre hypothèse.

On a rarement déploré en termes plus éloquents les malheurs de l'invasion : « Après que Rome, livrée aux Barbares, eut été ruinée, incendiée et détruite, il sembla que cet incendie et cette lamentable ruine eussent consumé et détruit avec les édifices l'art même d'édifier. La fortune des Romains change : la calamité et les misères de la servitude succèdent aux innombrables victoires et triomphes; aussi, comme s'il ne convenait plus à ces hommes vaincus, réduits à l'esclavage, d'habiter les demeures magnifiques dans lesquelles ils résidaient à

l'époque où ils subjuguaient les Barbares, on voit subitement changer avec la fortune la manière de bâtir. Le contraste fut aussi grand que celui qui existe




NEPTUNE CALMANT LA TEMPÊTE (« QUOS EGO »)
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

entre la servitude et la liberté. L'architecture devint misérable comme tout le reste : art, proportions, grâce, tout disparut. Il sembla qu'avec l'empire on eût perdu le talent et l'art. L'ignorance devint telle, qu'on ne sut plus fabriquer de briques, ni aucune sorte d'ornements. On démolissait les murs antiques pour

en retirer le ciment; on réduisait le marbre en fragments de petite dimension, et l'on se servait de ce mélange pour bâtir, ainsi qu'on peut le voir aujourd'hui encore dans la tour appelée delle Militie ».

Étant donné ce préambule, il ne faut pas nous étonner de voir Raphaël tonner contre l'art gothique. La haine de ce style était innée chez la plupart des architectes italiens de la Renaissance. Mais c'est chez Raphaël, selon toute vraisemblance, que l'on trouve, pour la première fois, la condamnation en règle de ces constructions, que les Italiens englobaient sous le terme général de « architettura tedesca ».

Raphaël parle avec estime, mais sans enthousiasme exagéré, de l'architecture de son temps. (Que pouvaient les plus belles créations de la Renaissance sur un esprit tout imbu de l'antiquité classique ?) « Les édifices modernes sont très faciles à reconnaître, dit-il, d'un côté parce qu'ils sont neufs, de l'autre parce qu'ils ne sont pas encore arrivés de tous points à la perfection et au luxe que l'on remarque dans ceux des anciens. Cependant, de nos jours, l'architecture a fait de grands progrès et s'est singulièrement rapprochée de la manière des anciens, comme on peut le voir dans les beaux et nombreux ouvrages de Bramante. Mais les ornements n'y sont pas d'une matière aussi précieuse que ceux des anciens. Ces derniers réalisaient, au prix de sacrifices immenses, les projets qu'ils avaient formés; il semblait que leur volonté dût triompher de tout obstacle. » On le voit, ici, comme dans les autres écrits du temps, perce la grande préoccupation de la Renaissance : égaler les anciens.



ÉTUDE DE TÊTE
(Académie de Venise.)



ÉTUDE POUR UN COMBAT D'HOMMES NUS
(Université d'Oxford.)

# CHAPITRE XIX

Raphaël et Michel-Ange.

Après les artistes anciens, le maître qui exerça sur Raphaël l'influence la plus grande, sinon la plus féconde, fut Michel-Ange. Nous avons vu le jeune Urbinate s'inspirer, à Florence déjà, des modèles créés par son émule. Reprenons l'histoire de cette rivalité épique à partir de l'établissement de Raphaël à Rome.

Lorsque Raphaël parut sur les bords du Tibre, il y avait plusieurs mois déjà que Michel-Ange travaillait aux fresques de la chapelle Sixtine. Le nouveau venu, de son côté, voyait s'ouvrir pour lui, dans les Stances, l'avenir le plus brillant. Il semblait donc que, la tâche de chacun des deux maîtres étant bien délimitée, aucun conflit ne pourrait surgir entre eux, et qu'il n'y aurait place dans leur esprit que pour une noble, une féconde émulation.

Mais Raphaël avait été appelé à Rome sur la recommandation de Bramante : ce seul fait suffisait pour le signaler à l'inimitié de Michel-Ange. Depuis plusieurs années déjà la lutte était engagée entre l'architecte urbinate et le peintre-sculpteur florentin : de jour en jour elle prenait un caractère plus aigu, des proportions plus vastes. Il n'est pas difficile d'en découvrir l'origine. Chargé par Jules II d'élever le tombeau papal, Michel-Ange avait proposé de l'installer dans la tribune commencée par Nicolas V derrière la basilique de Saint-Pierre. Jules II confia l'examen du projet à Bramante et à San-Gallo;

ceux-ci rédigèrent des contre-projets, dans lesquels ils cherchèrent à se surpasser l'un l'autre; finalement, le pape conçut l'idée de reprendre l'œuvre de Nicolas V et de reconstruire la basilique de fond en comble. C'était la ruine des espérances de Michel-Ange; dès lors commença pour lui ce qu'il appelle la tragédie, la longue tragédie, du tombeau papal.

Personne n'avait l'humeur moins endurante que le peintre-sculpteur florentin. Il était donc naturel qu'il en voulût à Bramante d'avoir fait avorter un projet si bien mûri, et qu'il traduisît ses rancunes avec cette indépendance dont il avait déjà donné tant de preuves. Les bons mots, ou plutôt les impertinences de Michel-Ange, sont célèbres : ils lui ont valu ses innombrables ennemis. Dès l'école, il avait l'habitude de siffler ses camarades : une raillerie de ce genre lui attira le formidable coup de poing de Torregiano. On connaît sa sortie contre le Pérugin, qu'il traita publiquement de « ganache ». Il se montra tout aussi irrévérencieux vis-à-vis du grand Léonard. Celui-ci passant un jour devant la banque des Spini, plusieurs citoyens occupés à discuter sur l'interprétation d'un passage de Dante l'appelèrent pour lui demander son avis; ils appelèrent également Michel-Ange, qui vint à passer en même temps. Léonard, soit qu'il fût embarrassé, soit qu'il voulût faire une politesse à son rival, répondit que Michel-Ange leur expliquerait le passage. Mais Michel-Ange, croyant qu'il voulait se moquer de lui, s'écria tout en colère : « Explique-le toi-même, toi qui as fait le dessin d'un cheval pour le couler en bronze et qui, ne pouvant le fondre, l'as honteusement abandonné ». Léonard devint tout rouge à ces mots, et Michel-Ange, pour le piquer encore davantage, ajouta : « Et qui t'avait été confié par ces « capons » de Milanais ». Mais il n'était même pas nécessaire qu'il fût provoqué pour lancer des sarcasmes. Rencontrant un jour, à Bologne, le fils du brave Francia : « Ton père, lui dit-il, s'entend mieux à faire les figures vivantes que les figures peintes ». On n'en finirait pas, si l'on voulait rapporter toutes ses boutades. — Il est probable que quelque sortie de ce genre l'aura brouillé avec Bramante. Celui-ci, qui n'était pas moins vif et caustique, quoique d'un caractère plus gai, ne tarda pas à lui rendre la pareille. La guerre était déclarée.

Dans ses confidences, Michel-Ange explique d'une manière différente l'origine de la querelle. D'après lui, Bramante ne pouvait lui pardonner d'avoir mis à nu les défauts de ses constructions : il craignait que son rival ne dévoilât au pape le préjudice résultant de la mauvaise qualité des matériaux; enfin il redoutait par-dessus tout de le voir s'exercer dans l'architecture, sachant d'avance qu'il l'y éclipserait complètement!

Que la manière de construire de Bramante prêtât à la critique, nous l'accordons volontiers : impatient, fougueux comme il l'était, Jules II voulait que les édifices naquissent comme par enchantement. Pour lui plaire, Bramante faisait apporter le mortier et les pierres pendant la nuit : le jour venu, on commençait la maçonnerie sans s'inquiéter de la solidité des fondations. Jamais on n'avait

vu précipitation pareille. Les conséquences ne se firent pas attendre : au bout de peu d'années, des crevasses se produisirent partout; des pans de murs entiers s'écroulèrent, par exemple dans le corridor du Belvédère; les Loges elles-mêmes menacèrent ruine; enfin il fallut des efforts gigantesques pour consolider les fondations de Saint-Pierre. (Raphaël dut consacrer de longues années à ce travail ingrat.) Mais de cette négligence à des malversations il y a loin. Admettra-t-on d'ailleurs que Michel-Ange fût le seul capable de découvrir ces abus, et le seul assez courageux pour les signaler au pape? Giuliano da San-Gallo était aussi compétent que lui en pareille matière; il avait de plus l'oreille de Jules II. Si Bramante cherchait à se délivrer de quelqu'un, ce devait être de Giuliano, et non d'un sculpteur qui n'avait jamais jusqu'alors fait œuvre d'architecte.

Ce qui est certain, c'est que dès 1506 Bramante cherchait à desservir Michel-Ange auprès du maître. On a cru longtemps que, pour se venger de son ennemi, il suggéra au pape l'idée de lui confier la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine, sachant que l'artiste florentin n'avait jamais peint à fresque et espérant lui préparer ainsi un échec. Mais les documents nouvellement publiés tendent à prouver, d'accord avec le témoignage de Vasari, que l'initiative de ce projet revient à Giuliano da San-Gallo, et que Bramante, loin de le favoriser, le combattit avec ardeur.

Ces intrigues ne tardèrent pas à frapper vivement l'imagination de Michel-Ange. Ombrageux comme il l'était, il se crut entouré d'ennemis, vit partout des embûches. Il alla jusqu'à se figurer qu'on en voulait à sa vie. « Si je n'avais pas pris la fuite, écrivait-il après s'être mis en sûreté à Florence, je crois que mon tombeau aurait été prêt avant celui du pape. »

Une lettre d'un maçon, compatriote et ami de Michel-Ange, Pierre Rosselli, — celui-là même qui fut chargé dans la suite de mettre en état la voûte de la Sixtine, — nous fournit les détails les plus curieux sur une conversation que le pape eut; en sa présence, avec San-Gallo et Bramante. L'hostilité de ce dernier y éclate au grand jour.

« Le pape, écrit Rosselli à Michel-Ange, à la date du 10 mai 1506, fit venir Bramante et lui dit : « San-Gallo part demain matin pour Florence et ramènera « Michel-Ange. — Saint-Père, répondit Bramante, Michel-Ange n'en fera rien, « je le connais bien; il m'a dit nombre de fois qu'il ne voulait pas s'occuper de « la chapelle, travail que vous vouliez lui confier. Il veut s'occuper du tombeau, « mais non d'ouvrages de peinture. » Puis il ajouta : « Saint-Père, je crois que « le courage lui manque, car il n'a guère encore peint de figures, et ici surtout « les figures seront placées très haut et vues en raccourci. C'est bien autre chose « que de peindre au niveau du sol. — S'il ne vient pas, répondit le pape, il me « fait un affront. Aussi je crois que de toute manière il reviendra ici. » Alors j'intervins à mon tour, et devant le pape je lui dis (à Bramante) de grossières injures. Je lui parlai de vous comme vous auriez parlé de moi; il ne sut plus que répondre, et vit qu'il s'était mal exprimé. J'ajoutai encore : « Saint-Père,

« il n'a jamais parlé à Michel-Ange; si ce qu'il vient de dire est vrai, faites-moi « trancher la tête; jamais il n'a parlé à Michel-Ange. Je crois que celui-ci « reviendra de toute manière, quand Votre Sainteté le voudra. » Et ainsi se termina cet entretien. »

Les amis de Michel-Ange se trompaient. Il ne revint pas, et il fallut, pour nous servir des termes mêmes employés par Jules II, que celui-ci allât le chercher à Bologne. Depuis le mois de décembre 1506 jusqu'au mois de février 1508, l'artiste travailla, dans cette dernière ville, à l'exécution de la statue de bronze du pape. En mai 1508, enfin, il était de retour à Rome et commença les peintures de la chapelle Sixtine. Mais les ennuis que lui suscitait l'hostilité de Bramante n'étaient pas sur le point de prendre fin. Il se vit forcé de défaire l'échafaudage que ce dernier avait élevé à son intention et d'en dessiner lui-même un autre.



LA SIBYLLE DE CUMES, PAR MICHEL-ANGE
(Chapelle Sixtine.)

C'est l'époque vers laquelle Raphaël arrivait à Rome. Élève du Pérugin, protégé de Bramante, c'était là pour Raphaël un double titre à l'hostilité de Michel-Ange. Nul doute qu'un autre grief encore ne vint s'ajouter à ceux-là dans l'esprit de l'irascible peintre-sculpteur florentin : il se considérait comme lésé par les emprunts que Raphaël, dans sa *Mise au tombeau*, avait faits à sa *Pietà* et à sa *Sainte Famille*. En effet, si l'Urbinate, qui partageait sur la propriété artistique les idées si larges, si libérales, de son temps, avait cru pouvoir s'inspirer plus ou moins directement de modèles si excellents, Michel-Ange, par contre, professait des principes d'une sévérité inouïe. Pendant qu'il travaillait à son

carton de la *Guerre de Pise*, il ne permit à personne de pénétrer dans son atelier de la Via de' Tintori, de peur qu'on ne copiât ses figures; plus tard, après une exposition publique qui ne semble pas avoir duré fort longtemps, il obtint du gouvernement florentin qu'on mît de nouveau son carton sous clef et qu'on ne le montrât qu'aux personnes munies d'une autorisation spéciale. La consigne fut si rigoureusement observée, qu'un Espagnol, recommandé par lui, n'obtint même pas la faveur de pénétrer dans la salle où l'on conservait son chef-d'œuvre.

Alors même que les brillantes qualités de Bramante, sa faconde, sa libéralité, n'eussent pas subjugué ses confrères, son omnipotence aurait bien vite rangé sous sa bannière les neutres ou les indifférents. Architecte en chef de Saint-Pierre et du palais du Vatican, il était en réalité le surintendant des beaux-arts de la cour apostolique. C'est lui qui proposait au pape, non seulement les architectes appelés à travailler sous ses ordres, mais encore les sculpteurs, les peintres, qui devaient concourir à la décoration des édifices élevés d'après ses plans. Si Jules II appela auprès de lui, de sa propre initiative, ses anciens protégés, le Pérugin, Pinturiccio, peut-être aussi Signorelli, Bramante, il n'est pas permis d'en douter, lui désigna Raphaël et aida son jeune compatriote à triompher de toutes les compétitions. Il y avait autour de lui une véritable cour; son appartement du Belvédère, et plus tard son palais du Borgo Vecchio, étaient le rendez-vous de tout ce que Rome comptait d'artistes de talent. Il y exerçait l'hospitalité sur la plus large échelle, et se dédommageait par un luxe de bon aloi des privations de sa jeunesse.

Le principal allié de Michel-Ange dans cette lutte mémorable fut Giuliano da San-Gallo. L'illustre architecte florentin était depuis longtemps lié avec son jeune compatriote : c'est lui qui l'avait présenté au pape, lui avait fait obtenir la commande du tombeau, celle des fresques de la Sixtine. La solidarité de leurs intérêts et la commune haine contre les Urbinates cimenta encore leur alliance.

Mais que pouvait l'artiste tombé en disgrâce contre la faveur de jour en jour grandissante de son heureux rival! Sans doute, il n'y eut pas rupture proprement dite entre le pape et lui, comme le rapporte Vasari; leurs relations devinrent plus froides, voilà tout; cela suffisait, en présence d'un concurrent aussi entreprenant, aussi absorbant, que Bramante, pour réduire à néant l'influence de l'architecte florentin. Il ne se vit plus confier que des travaux secondaires. A un moment donné, il quitta même Rome et reprit du service chez ses compatriotes.

Pendant près de deux ans, Bramante et Michel-Ange s'observèrent jalousement. Mais, chacun d'eux occupant une position très forte, ils jugèrent prudent de rester sur la défensive. S'il fallait en croire Vasari, Bramante aurait le premier recommencé les hostilités; l'instrument dont il se servait n'aurait été autre que Raphaël. Profitant de l'absence de Michel-Ange, Bramante, d'après ce que raconte le biographe, conduisit son favori dans la chapelle Sixtine, dont il avait

les clefs, et lui permit de copier à son aise les figures de son rival. Raphaël profita de ces facilités pour refaire, dans le style michel-angelesque, le *Prophète Isaïe*, qu'il avait peint sur un des piliers de l'église Saint-Augustin. Michel-Ange, de retour, ne manqua pas de découvrir, en examinant cette fresque, la fraude commise par Bramante ; il vit que l'on cherchait à élever Raphaël à ses dépens.

Que l'*Isaïe* de Saint-Augustin soit imité des fresques de la Sixtine, c'est ce que l'on ne saurait songer à nier. Mais Raphaël n'avait pas besoin de recourir à un moyen aussi déloyal pour étudier les créations de son rival. Dès 1511, Jules II avait fait découvrir et livré à l'admiration du public la première moitié de la voûte de la chapelle Sixtine ; le reste fut terminé et découvert en 1512, l'année même où Raphaël peignait son *Isaïe*.

Il est certain cependant que l'exposition de la première série des peintures de la Sixtine coïncide avec une nouvelle phase dans l'histoire de cette rivalité épique. Bramante s'efforça de faire confier à Raphaël l'exécution de la seconde moitié du plafond. Condivi et Vasari sont d'accord pour nous l'affirmer.

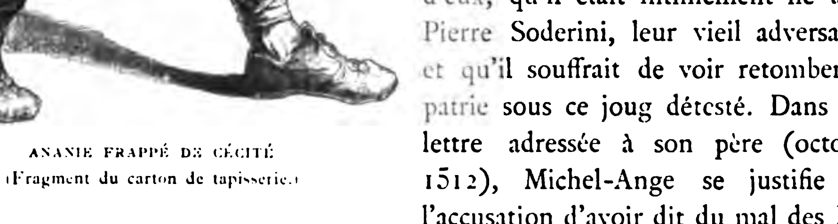
Pour le coup, Michel-Ange éclata. Admis devant Jules II, il lui rappela toutes les persécutions de Bramante. Puis il prit l'offensive, et critiqua vertement la direction imprimée par son rival aux travaux de Saint-Pierre. Il lui reprocha surtout sa manie de tout détruire. A l'entendre, Bramante aurait fait briser, sans nécessité aucune, les merveilleuses colonnes monolithes de l'ancienne basilique. Le pape, sans donner tort à son architecte favori, décida que Michel-Ange achèverait les peintures de la Sixtine ; il eut encore la joie, avant de mourir, de pouvoir contempler ce merveilleux plafond qui devait faire le désespoir des siècles à venir. Le travail, terminé au mois d'octobre 1512, avait duré près de quatre ans.

Raphaël ne fut pas un des derniers à exprimer l'enthousiasme que lui causait cet ensemble prodigieux, ces idées profondes traduites dans un style si grandiose. Dans la première en date des Stances du Vatican, la salle de la Signature, terminée en 1511, — ainsi longtemps avant la chapelle Sixtine, — il s'était maintenu pur de toute influence michel-angelesque ; il crut, dans son *Isaïe*, exécuté comme nous l'avons dit en 1512, donner à son émule un naïf témoignage d'admiration en s'inspirant de lui. N'avait-il pas agi de même vis-à-vis du Pérugin, vis-à-vis de Léonard, de Frà Bartolommeo, sans que personne eût songé à crier au plagiat ! Mais Michel-Ange était habitué à tout prendre au tragique : il vit un larcin là où il n'aurait dû voir qu'un hommage flatteur ; il crut que, pour mieux le combattre, son adversaire lui volait ses propres armes. Ce fut bien pis encore lorsque Raphaël peignit à son tour des *Sibylles*, dans l'église de la Paix, lorsqu'il essaya à son tour, dans l'*Incendie du Bourg*, de montrer ses connaissances en matière d'anatomie ; lorsqu'il lui emprunta enfin, dans les *Scènes de la Création*, peintes dans les Loges, sa figure du Père éternel. A partir de ce moment, il ne fut plus à ses yeux qu'un imitateur, un imitateur ingrat, pour ne pas dire un plagiaire.

On aime à opposer à ces défiances, à ces injustices, l'attitude noble de Raphaël, qui remerciait le ciel d'être venu au monde du vivant du grand artiste florentin.

Longtemps après, en 1542, dans sa lettre apologétique, Michel-Ange résumait comme suit les ennuis que Bramante et Raphaël lui avaient suscités pendant le règne de Jules II : « Toutes les difficultés qui s'élevèrent entre le pape et moi furent causées par la jalousie de Bramante et de Raphaël d'Urbin. Si son tombeau ne fut pas continué pendant sa vie, c'était afin qu'ils me ruinassent. Raphaël avait ses motifs pour agir ainsi : tout ce qu'il savait en matière d'art, il le tenait de moi. »

L'avènement de Léon X semblait devoir faire pencher la balance en faveur de Michel-Ange. Le nouveau pape n'était-il pas son compatriote, n'était-il pas le protecteur né de l'artiste dont son père, Laurent le Magnifique, avait deviné le génie naissant, dont son frère, Pierre de Médicis, avait favorisé les débuts? Michel-Ange put se laisser aller aux plus riantes espérances.



ANANIE FRAPPÉ DE CÉCITÉ
(Fragment du carton de tapisserie.)

Il n'est pas admissible que des considérations politiques aient déterminé la conduite de Léon X vis-à-vis de Michel-Ange. On savait, à la vérité, que l'artiste était devenu hostile aux Médicis, malgré tous les bienfaits qu'il avait reçus d'eux, qu'il était intimement lié avec Pierre Soderini, leur vieil adversaire, et qu'il souffrait de voir retomber sa patrie sous ce joug détesté. Dans une lettre adressée à son père (octobre 1512), Michel-Ange se justifie de l'accusation d'avoir dit du mal des Médicis, et paraît inquiet des conséquences que cette accusation pourrait avoir pour lui : « Je n'ai dit d'eux que ce qu'en dit tout le monde, comme cela a eu lieu pour l'affaire (le pillage) de Prato : si les pierres avaient pu parler, elles auraient pris la parole ». Mais le pape, qui avait rappelé de l'exil Soderini lui-même, qui avait fait élargir Machiavel et tant d'autres, n'aurait certes pas gardé rancune à un simple artiste, coupable d'exprimer parfois trop librement son opinion.

Il faut chercher ailleurs la cause de la disgrâce de Michel-Ange : en réalité, le pape avait peur de lui. A cette nature facile et brillante, il fallait des courtisans brillants, enjoués, spirituels, tels que Bramante et Raphaël; il avait horreur des moralistes, des misanthropes. Le génie de Michel-Ange le remplissait

d'admiration, mais il redoutait ce caractère aigri et caustique. Il le dit formellement à Sébastien de Venise, qui rapporte ce propos dans une lettre écrite en 1520, après la mort de Raphaël : « Michel-Ange est un homme terrible, on ne saurait s'entendre avec lui ».



LE BOITEUX GUÉRI PAR LES APOTRES
(Fragment du carton de tapisserie.)

On conçoit que, étant données de pareilles dispositions, le pape ait fait son possible pour tenir l'artiste éloigné de Rome. Michel-Ange voulait avant tout terminer le tombeau de Jules II. Léon X le força de se consacrer à l'extraction des marbres de Carrare et de Seravezza, aux travaux tout négatifs de la façade de Saint-Laurent de Florence. Aussi longtemps que vécut Léon X, le sculpteur ne vint plus à Rome qu'en passant et presque à la dérobée.

Le début du règne de Léon X avait cependant réservé une vive satisfaction à Michel-Ange et à ses amis : Giuliano da San-Gallo, après avoir été chargé de travaux importants au Vatican, notamment du côté de la tour Borgia, avait été adjoint à Bramante moribond comme architecte de Saint-Pierre. Quel triomphe pour lui que de survivre à son rival, de le remplacer dans ses fonctions, de substituer son projet au sien! Malheureusement, il était, lui aussi, vieux et infirme; au bout de quelques mois, il dut donner sa démission et laisser le champ libre à Raphaël, que la mort de son second collaborateur, Frà Giocondo, laissa seul et unique directeur de cette glorieuse entreprise. Retiré dans sa ville natale, Florence, Giuliano ne tarda pas à expirer.

Il devenait bien difficile à la cour pontificale de rester neutre alors que le pape se prononçait avec tant d'éclat en faveur de Raphaël. La plupart des prélats embrassèrent ouvertement le parti de l'Urbinate. Il en coûtait peu à Bembo, à Castiglione, liés de longue date avec Raphaël, de rester fidèles à une amitié qui les honorait. Bibbiena, dont l'amitié pour le jeune maître remontait également à son séjour à Urbin, alla même plus loin : il voulut le marier avec une de ses nièces. Raphaël, malgré la répugnance qu'il éprouvait à sacrifier sa li-



ÉLYMAS FRAPPÉ D'APOPLEXIE
(Fragment du carton de tapisserie.)

berté, se vit forcé d'acquiescer à ce projet d'alliance. Le tout-puissant cardinal s'était déclaré hautement contre Michel-Ange; nous le savons par la lettre que celui-ci lui adressa après la mort de Raphël, lettre sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Bibbiena, cependant, n'avait pas toujours témoigné tant d'hostilité au sculpteur florentin. A un certain moment, il l'avait aidé à obtenir de Jules II un acompte de 2 000 ducats et n'avait pas dédaigné d'accepter, à titre de gratification, les 100 ducats que Michel-Ange lui offrit pour ce service. Agostino Chigi, qui, en appelant Sebastiano del Piombo à Rome, avait bien innocemment suscité à Raphaël un ennemi dangereux, tint du moins à affirmer son animosité contre Michel-Ange; jamais il ne l'honora d'une commande, lui si empressé à favoriser tout ce que Rome comptait d'artistes de marque.

Le nombre de ceux qui eurent le courage de rester impartiaux diminua de jour en jour. Michel-Ange se vantait d'être dans les bonnes grâces de Julien de Médicis. Mais reçut-il vraiment des preuves de sa bienveillance? Le cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, tenait la balance plus égale. Il honorait Michel-Ange du titre de « amicus carissimus », mais n'hésitait pas, à l'occasion, à traiter l'artiste florentin avec la plus grande dureté, comme dans cette lettre où il lui enjoint de la part de Léon X d'employer les marbres de Pietrasanta, et non ceux de Carrare, et le menace de sa colère et de celle du pape. Le riche banquier et amateur Bindo Altoviti paraît avoir également gardé une certaine neutralité; nous savons du moins que, s'il commanda à Raphaël son portrait et une Madone, il reçut de Michel-Ange le carton de l'*Ivresse de Noé*. La cour d'Urbin enfin, qui avait à cœur l'achèvement du mausolée de Jules II, se voyait forcée d'entretenir de bons rapports avec le sculpteur chargé de l'exécuter. Lorsque la duchesse Élisabeth se rendit à Rome, en 1516, pour essayer de détourner l'orage qui menaçait son fils adoptif, François-Marie della Rovere, elle voulut visiter l'atelier de Michel-Ange; mais il fallut l'intervention d'un cardinal pour lui en obtenir l'entrée.

En résumé, l'exaltation de Léon X eut pour résultat l'effacement de Michel-Ange. Que de rancunes ne durent pas s'accumuler dans le cœur de l'artiste ainsi sacrifié! Il attribua naturellement sa disgrâce aux machinations de Bramante. Ne pouvant se contenter de la situation à laquelle on le réduisait, il eut recours à un stratagème analogue à celui que son ennemi avait employé contre lui : Bramante lui avait opposé Raphaël, il résolut de son côté d'opposer à Raphaël un peintre habile, un coloriste du premier ordre : le Vénitien Sebastiano di Luciano était l'auxiliaire qu'il lui fallait.

Sébastien, auquel ses fonctions à la cour pontificale valurent plus tard le surnom de « Del Piombo », était né à Venise vers 1485. Élève de Giorgione, il comprit de bonne heure que sa patrie, avec son École alors si nombreuse et si florissante, ne lui réservait pas un avenir digne de lui. Aussi accepta-t-il de grand cœur l'offre que lui fit le richissime banquier Agostino Chigi de venir travailler pour lui à Rome et de décorer son palais nouvellement construit sur

les bords du Tibre, la Farnésine. Coloriste habile, il espérait faire fortune dans la Ville éternelle par la nouveauté de son style. Il espérait sans doute aussi que son talent de joueur de luth — à cet égard il s'était également inspiré de son maître, le Giorgione, — lui ouvrirait bien des portes. Son premier ouvrage, les scènes mythologiques peintes dans les lunettes de la salle qui contenait la *Galatée* de Raphaël, attira sur lui l'attention des artistes et des amateurs romains. Michel-Ange paraît s'être lié avec lui dès ce moment. C'est du moins ainsi seulement que l'on peut expliquer la présence, dans une de ces lunettes (toutes terminées en 1511), de la tête colossale que le maître florentin y peignit en guise de carte de visite. Cependant, avant de lui confier la décoration des parois de la même salle, Chigi semble lui avoir demandé un nouveau spécimen de son talent. Ce spécimen, le *Polyphème*, fut loin d'obtenir son approbation; aussi dès 1512 Sébastien cessa-t-il de travailler dans le palais du Crésus romain. Mais il avait mis à profit son séjour pour se créer d'autres relations : de nombreuses commandes de portraits le dédommagèrent de sa disgrâce.

Raphaël et Sébastien devaient se haïr instinctivement (si tant est qu'un sentiment pareil ait pu trouver place dans le cœur du divin peintre d'Urbin), et cependant, au point de vue de l'art, aucun des deux ne réussit à se soustraire entièrement à l'influence de son rival. Sébastien imita, peut-être à son insu, la manière de Raphaël dans ses premiers portraits; on sait que la prétendue Fornarina, de la tribune de Florence, si longtemps attribuée au Sanzio, est en réalité du peintre vénitien; il en est de même de celle de l'ancienne collection du duc de Marlborough, à Blenheim. Raphaël à son tour ne put se défendre de ces réminiscences, sans doute involontaires; elles percent surtout dans son *Joueur de violon*. Les deux rivaux furent donc successivement tributaires l'un de l'autre.

Dans la suite, le désir d'éclipser Raphaël dégénéra chez Sébastien en véritable manie. Raphaël peignait-il la Vierge soulevant le voile qui recouvre son enfant, vite le Vénitien représentait le même sujet. Pour le battre plus sûrement, il s'efforçait de se pénétrer du style de Michel-Ange : celui-ci bientôt ne compta pas de disciple plus fervent.

Dans sa biographie de Sébastien, Vasari a fort nettement exposé la tactique des deux alliés : « Pendant ce temps, Raphaël s'était créé des admirateurs et des amis qui proclamaient que ses peintures l'emportaient sur celles de Michel-Ange pour la beauté de la couleur, pour l'invention et pour la grâce; d'après eux, Michel-Ange ne pouvait se mesurer avec lui, sauf pour le dessin : Raphaël, qui était son égal, sinon son maître comme dessinateur, lui était absolument supérieur par le coloris. Les artistes comprenaient plus facilement les qualités gracieuses de l'un que le génie terrible de l'autre. Sebastiano, doué d'un fort bon jugement, et bien à même d'apprécier le mérite des deux rivaux, se rangea du côté de Michel-Ange, qui à son tour le prit en amitié et résolut de l'aider de ses dessins, pensant que, caché derrière un tiers, il deviendrait juge du

combat. Grâce à cette protection, Sebastiano vit ses ouvrages favorablement accueillis. »

Un auteur, dont l'ouvrage paraissait en 1557, trente-sept années après la mort de Raphaël, Lodovico Dolce, raconte à ce sujet une anecdote curieuse, qu'il place dans la bouche de son héros, l'Arétin : « Lorsque Sébastien fut poussé par Michel-Ange à entrer en lice avec Raphaël, je me souviens que ce dernier me disait souvent : « Combien je me réjouis, mon cher Pierre, de voir Michel-« Ange soutenir mon nouveau rival au moyen de dessins composés par lui; « de cette manière, Michel-Ange pourra se convaincre que je ne surpasse pas « seulement Sébastien (et, en vérité, je ne m'imputerais pas à grand honneur de « l'emporter sur un homme qui ne sait pas dessiner), mais que je le surpasse « encore lui-même, quoiqu'il passe pour le Dieu même du dessin. »

On voit de quel cœur léger Raphaël acceptait une lutte faite pour effrayer les plus téméraires.

Quoique Michel-Ange eût résolu de ne plus affronter directement l'ennemi, les circonstances, ou plutôt la volonté du pape, le mirent de nouveau en présence de Raphaël. Léon X, voulant faire terminer la façade de Saint-Laurent de Florence, la paroisse de sa famille, ouvrit un concours dans lequel Michel-Ange l'emporta sur tous ses rivaux; mais sa victoire lui suscita de nouvelles inimitiés et fut d'ailleurs bien stérile. Si elle n'avait eu pour résultat que d'éloigner pour longtemps l'artiste de Rome, il aurait pu prendre son mal en patience, mais il n'eut même pas la satisfaction de voir exécuter son projet : Saint-Laurent attend aujourd'hui encore sa façade.

Jusque vers 1518, la lutte entre les deux partis rivaux se borna à de simples escarmouches. A partir de ce moment, elle prit les proportions d'un véritable duel artistique. En commandant à Raphaël la *Transfiguration*, à Sébastien la *Résurrection de Lazare*, le cardinal Jules de Médicis provoqua, bien inconsciemment sans doute, une lutte qui passionna toute la cour pontificale. Sébastien avait intérêt à accentuer ce conflit, qui lui permettait de se poser ouvertement en rival du Sanzio. Il ne faillit pas à sa tâche.

Les documents publiés dans les derniers temps renferment des révélations accablantes sur Sébastien. Ils nous le montrent tour à tour flattant la vanité de Michel-Ange, excitant sa jalousie, l'aigrissant en lui rapportant les propos tenus contre lui, l'invitant à s'associer aux plus basses intrigues. En jouant un rôle pareil, l'artiste vénitien n'avait même pas pour excuse un légitime ressentiment ou le soin de sa défense personnelle. L'envie seule inspirait tous ses actes. Sa bassesse contraste avec les emportements généreux de Michel-Ange. Le grand misanthrope florentin pouvait céder à la colère et haïr ses ennemis, mais il savait aussi leur rendre justice, lorsqu'il échappait à des influences malsaines et recouvrait sa liberté de pensée. Il le prouva lors de l'expertise des *Sibylles*, peintes par Raphaël pour Chigi. On se rappelle qu'il fixa la valeur de chaque tête à 100 ducats, attribuant ainsi à l'ensemble une

valeur double de celle que lui avait assignée le caissier du banquier siennois.

Une lettre en date du 2 juillet 1518 surtout nous révèle ce qu'il y avait de perfide dans le caractère de Sebastiano. Voici, en substance, ce curieux document, dans lequel l'artiste vénitien se montre à nous sous les traits les plus odieux : il écrit à Michel-Ange, auquel il prodigue des compliments d'une platitude révoltante, — il l'appelle plus cher qu'un père (« carissimo più che padre »), — qu'il a retardé l'exécution de son ouvrage afin que Raphaël ne puisse pas le voir avant d'avoir achevé le sien, qu'il n'a même pas encore commencé. Il regrette, en outre, que Michel-Ange n'ait pas été à Rome pour voir les deux tableaux du « Prince de la Synagogue », qui viennent de partir pour la France (le *Saint Michel* et la *Sainte Famille de François Ier*); il se serait convaincu que rien n'est plus opposé aux principes qu'il professe. Qu'il lui suffise de savoir que les figures paraissent avoir été exposées à la fumée, ou plutôt elles paraissent être en fer brillant, claires d'un côté, noires de l'autre. Sebastiano prie enfin Michel-Ange de décider Domenico Buoninsegni à faire dorer le tableau à Rome et à lui confier le soin de surveiller ce travail : il se fait fort de faire toucher au doigt les malversations de Raphaël, qui vole au moins trois ducats par jour au pape, soit sur les journées d'ouvriers, soit sur la dorure. — Voilà donc Raphaël accusé tout ensemble d'être un plagiaire, un barbouilleur et un voleur! On a de la peine à comprendre une pareille audace. Mais, de la part d'un homme tel que Sébastien, rien ne doit étonner.

L'exposition des peintures de la Farnésine, l'*Histoire de Psyché*, ranima un instant le courage des adversaires de Raphaël. « On vient de découvrir le plafond d'Agostino Chigi, écrit l'un deux à Michel-Ange; c'est un ouvrage indigne d'un grand maître; il est encore au-dessous de la dernière des Stances du Vatican : Sébastien ne craint donc rien. Tenez-vous pour averti. »

Sébastien lui-même ne cessait de chanter ses louanges : lorsque les *Actes des apôtres* furent exposés dans la chapelle Sixtine, il écrivit à Michel-Ange : « Je crois bien que mon tableau est mieux dessiné que les tapisseries qui sont venues des Flandres. »

Mais nous avons hâte d'en finir avec l'histoire de ces attaques. L'envie est toujours mauvaise conseillère. Sébastien n'avait pas besoin de descendre à de pareilles intrigues pour mériter le suffrage des connaisseurs : sans égaler la *Transfiguration*, sa *Résurrection de Lazare*, avec son coloris chaud, mais lourd, excite aujourd'hui encore l'admiration. Quant à Raphaël, les applaudissements de Rome entière purent le convaincre de la supériorité de son œuvre, et il mourut au milieu de son triomphe, car la *Transfiguration*, on le sait, n'avait pas encore quitté son atelier quand il expira.

L'histoire de la rivalité de Raphaël et de Michel-Ange ne s'arrête pas là, cependant. La lutte recommença de plus belle, après la mort du maître, entre ses élèves, d'un côté, et de l'autre le Buonarroti assisté de Sébastien. Au mois

de juin 1520, l'illustre artiste florentin écrivit à Bibbiena la lettre suivante, qui est un chef-d'œuvre d'ironie et d'impertinence :

« Monseigneur, je prie Votre Seigneurie Révérendissime, non comme ami ou comme serviteur, car je ne suis digne d'être ni l'un ni l'autre, mais comme un homme vil, misérable et fou, de faire en sorte que Sébastien de Venise, peintre, obtienne quelque part aux travaux du Palais, maintenant que Raphaël est mort. Si Votre Seigneurie dédaigne les offres de service d'un homme tel que moi, je lui rappellerai que rendre service aux fous peut quelquefois causer du plaisir, de même que celui qui s'est rassasié de chapons mange des oignons pour changer de nourriture. Servez-vous à temps des hommes importants. Je prie Votre Seigneurie d'en faire l'expérience avec moi. Vous me rendriez le plus grand service, et Bastiano est un homme de talent. Si l'on me repousse, que l'on n'agisse du moins pas de la même manière vis-à-vis de Bastiano, car, j'en suis certain, il fera honneur à Votre Seigneurie. »

Quelques mois plus tard, Sébastien annonçait à son compère le résultat de ses démarches :

« Très cher compère, ne vous étonnez pas si j'ai tardé à vous écrire et à répondre à votre dernière lettre ; je suis allé bien des fois au palais pour voir la Sainteté de Notre Seigneur, sans réussir à obtenir l'audience que je sollicitais. Finalement je lui ai parlé, et Sa Sainteté m'a témoigné tant de bienveillance, qu'elle a renvoyé tous les assistants ; je suis resté seul avec Notre Seigneur et un chambellan sur lequel je peux compter, et je lui ai dit mon fait. Il a gracieusement prêté attention à mes paroles. Aussi me suis-je mis à son entière disposition, ainsi que vous, et lui ai-je demandé les sujets des peintures, les mesures et tout le reste. Sa Sainteté a répondu ceci en propres termes : « Bastiano, Jean-Baptiste « dell' Aquila m'a dit que dans la salle du bas il est impossible de faire quelque « chose de bon, à cause de la disposition de la voûte. Celle-ci, en effet, forme « des lunettes qui descendent presque jusqu'au milieu des parois à décorer ; « ces parois sont, en outre, coupées par les portes qui conduisent à l'appartement « de Mgr de Médicis. Impossible donc de placer sur chacun des murs une com- « position unique. On pourrait, à la rigueur, consacrer aux peintures les lunettes, « qui mesurent chacune de dix-huit à vingt palmes de large et auxquelles on « peut donner une hauteur suffisante. Mais, dans ce cas, les figures paraîtraient « trop petites pour l'étendue de la salle. » Sa Sainteté ajouta que « cette salle « était trop publique ». Mais toutes ces objections viennent de Jean-Baptiste dell' Aquila et d'autres personnes, qui redoutent de me voir au palais. Oui, sur ma foi, mon compère, certaines personnes du palais me regardent comme si j'étais le grand diable et si je voulais avaler tout ce palais. Mais, Dieu merci, j'ai aussi quelques amis, et finalement tout s'éclaircira. Ensuite Notre Seigneur me dit : « Bastiano, en âme et conscience, je ne suis pas content de ce que « font ceux-ci (les élèves de Raphaël) ; aucun de ceux qui l'ont vu n'en est « satisfait. Dans quatre ou cinq jours, j'irai moi-même examiner le travail :

« s'ils ne font pas mieux qu'auparavant, ils ne continueront pas. Je les chargerai « de quelque autre travail, je ferai détruire leur ouvrage, et je vous confierai « cette salle, car je désire faire quelque chose de beau, sinon je ferai peindre la « salle à imitation de damas. » Je lui répondis que, « secondé par vous, je me « sentais la force nécessaire pour enfanter des merveilles ». Il me répliqua : « Je « n'en doute pas, car tous vous avez beaucoup appris à son école ». Et, sur mon honneur, Sa Sainteté ajouta : « Regardez l'œuvre de Raphaël; dès qu'il a vu « les ouvrages de Michel-Ange, il a subitement quitté la manière du Pérugin « et s'est efforcé d'imiter celle de Michel-Ange. Mais c'est un homme terrible, « comme vous savez, on ne saurait s'entendre avec lui. » Je répondis à Sa Sainteté que cette humeur terrible ne nuisait à personne; que si vous paraissiez terrible, c'était à cause de l'importance de la tâche qui vous est confiée; j'ajoutai d'autres raisonnements qu'il est superflu de reproduire ici.... Que le Christ vous conserve la santé! Votre compère, BASTIANO, à Rome. Le 15 juillet 1520. »

Battu par Raphaël vivant, évincé après sa mort, Sébastien eut encore l'humiliation, alors même qu'il croyait avoir pris, sous Clément VII, une tardive revanche, de recevoir du Titien la plus dure des leçons. Il avait été chargé de restaurer dans les Stances les fresques de Raphaël endommagées lors du sac de Rome. Se promenant un jour dans ces salles avec le Titien, celui-ci, qui ignorait la part que son compatriote avait eue à la restauration des chefs-d'œuvre du Sanzio, lui demanda à brûle-pourpoint quel était l'audacieux, l'ignorant, qui avait ainsi défiguré ces peintures. A ces mots, Sebastiano del Piombo devint réellement « di piombo », livide comme le plomb.

L'amitié de Michel-Ange consola-t-elle du moins Sébastien de tant d'échecs subis dans cette lutte contre leur commun adversaire, de tant de blessures cruelles faites à son amour-propre? Sébastien, ayant conseillé à Paul III de faire peindre à l'huile le *Jugement dernier* de son ami, celui-ci considéra ce conseil comme une insulte et garda rancune à Sébastien jusque vers la fin de sa vie.

Dans ses vieux jours, Michel-Ange aimait à parler de ses illustres rivaux. Il se plaisait à évoquer le souvenir de ce Bramante, dont il avait à son tour recueilli l'héritage, la construction de Saint-Pierre, de ce Raphaël, dont les tapisseries brillaient dans la Sixtine à côté de son plafond et de son *Jugement dernier*. Les années avaient effacé bien des griefs; les rancunes personnelles avaient disparu les unes après les autres, pour faire place à des sentiments plus équitables. En ce qui concerne Bramante, le vieux maître n'hésita pas à proclamer la grandeur de son génie et à lui rendre une tardive justice. Voici ce qu'il écrivait à ce sujet en 1555 : « Messire Bartolommeo, mon cher ami. Il n'est pas à nier que Bramante n'ait eu, dans l'architecture, une valeur aussi grande que qui que ce soit depuis les anciens jusqu'à nous. C'est lui qui a dressé le premier plan de Saint-Pierre, et ce plan n'a aucune confusion; il est simple, bien éclairé, bien isolé.

de manière à ne nuire en rien au palais (du Vatican), et sa beauté, qui est encore manifeste, a été justement reconnue. Aussi quiconque s'en est écarté, comme l'a fait depuis San-Gallo, s'est écarté de la vérité.

Dans ses conversations, Michel-Ange prononça plus d'une fois aussi le nom de Raphaël. Il louait tous les peintres, même Raphaël, quoiqu'il eût eu avec lui quelque rivalité en matière de peinture; il ajoutait seulement que Raphaël ne tenait pas sa supériorité de la nature, mais de l'étude.

Cependant, si le temps avait triomphé chez l'homme de préventions injustes, il renforça encore, s'il était possible, chez l'artiste, l'amour-propre natif. Michel-Ange ne pouvait oublier les emprunts que le maître d'Urbin avait faits à ses compositions : dans l'éloignement, ces réminiscences prirent des proportions fantastiques, et il prononça un jour la phrase mémorable que nous avons rapportée plus haut : « Tout ce que Raphaël savait en matière d'art, il le tenait de moi ».

L'expression de ce naïf amour-propre a trouvé son écho dans les écrits de Vasari, de Condivi et de bien d'autres encore. Il a fallu l'effort de la critique moderne pour nous montrer dans Raphaël, non l'imitateur, mais le glorieux rival de Michel-Ange.



LA PHILOSOPHIE
(Chambre de la Signature.)



LE PÈRE ÉTERNEL BÉNISSANT LE MONDE
(Musée du Louvre.)

# CHAPITRE XX

Dernières Années de Raphaël. — Ses Élèves. — La Fornarine. — Son Palais et son Intérieur. Son Testament. — Sa Mort. — Conclusion.

Si fécondes au point de vue de l'art, les dernières années du Sanzio furent pauvres en épisodes personnels, en péripéties propres à émouvoir. En 1515, il se rend à Florence, où il assiste aux fêtes de l'entrée de Léon X, et prend part au concours pour la façade de Saint-Laurent. Puis il retourne à Rome, qu'il ne quitte plus à partir de ce moment. La situation qu'il occupait à la cour pontificale, la faveur du pape, étaient bien propres d'ailleurs à le fixer dans la Ville éternelle. On peut dire que pendant le règne de Léon X sa vie ne fut plus qu'une série ininterrompue de succès; les clameurs mêmes de ses ennemis se perdaient bien vite au milieu des applaudissements et ne servaient qu'à faire ressortir la grandeur de son triomphe. L'artiste ne tarda pas à être doublé d'un grand seigneur : à une fortune considérable, à une situation morale que les plus grands maîtres, anciens ou moderne, auraient pu lui envier, Raphaël joignit le titre de camérier pontifical, ainsi que celui de chevalier de l'Éperon d'or.

Malheureusement pour lui, et heureusement pour nous, les exigences du pape et de son entourage, jointes à celles des amateurs illustres de l'Europe tout entière, ne lui permirent pas de jouir de ces richesses si bien gagnées. A partir de 1515, l'artiste fut vraiment débordé : il lui fallut à la fois composer des cartons de fresques, de tapisseries, de mosaïques, de décors de théâtre; peindre des tableaux de chevalet ou des retables gigantesques; diriger les travaux de Saint-Pierre, des Loges et de plusieurs palais particuliers; surveiller les anti-

quités de Rome; défrayer de modèles les orfèvres, les sculpteurs en bois, les graveurs, sans néanmoins négliger ses devoirs d'homme du monde et de courtisan. Tout autre que lui aurait fléchi sous un pareil fardeau. Le jeune maître eut le bonheur de pouvoir, plusieurs années durant, faire face à tant d'obligations diverses; puis il s'affaissa subitement, ayant lutté jusqu'à la dernière heure, et emporté en quelque sorte au milieu de son triomphe.

Depuis l'avènement de Léon X, la réputation de Raphaël avait tellement grandi que les princes les plus puissants se disputaient jusqu'à la moindre ébauche de son pinceau. Léon X donna l'exemple de l'indiscrétion en accablant l'artiste de commandes : il fallut que Raphaël satisfît tous ses caprices, s'abaissant, par exemple, jusqu'à peindre, grandeur nature, l'éléphant envoyé au pape par le roi de Portugal. Bien plus, il se vit forcé de servir d'instrument à des intrigues politiques, tantôt en représentant François I^er^ sous les traits de Charlemagne, tantôt en composant le *Saint Michel* et la *Sainte Famille* que Laurent de Médicis offrit, en 1518, au monarque français. Bibbiena également, qui avait fait faire deux fois son portrait par son jeune ami, qui lui avait demandé, en outre, de décorer sa salle de bain, lui commanda un tableau destiné à flatter la passion du roi pour les belles peintures et pour les belles femmes : le portrait de Jeanne d'Aragon. Peut-être François I^er^, qui venait de recevoir coup sur coup ces trois chefs-d'œuvre, recourut-il aussi au peintre et le chargea-t-il d'exécuter la *Sainte Marguerite* que l'on voit aujourd'hui au Louvre. Ce n'est là, toutefois, qu'une simple hypothèse.

Les souverains italiens ne montraient pas moins d'empressement à conquérir un ouvrage de la main de Raphaël. Parmi ceux qui apportèrent le plus d'obstination dans ces démarches, le duc Alphonse d'Este, l'époux de Lucrèce Borgia, occupe le premier rang. Il organisa autour de Raphaël un véritable siège. Lisez plutôt, dans sa correspondance, le récit de ses sollicitations, qui finirent par dégénérer en persécution. Il faut remonter aux démêlés de Jules II avec Michel-Ange pour voir un prince souverain faire à un simple artiste l'honneur de se courroucer à tel point. Raphaël parvint cependant à apaiser la colère du duc. Celui-ci, en attendant qu'il reçût son tableau, ne cessait de mettre l'artiste à contribution. Le 20 mars 1520, son envoyé lui annonça qu'il avait eu une longue conversation avec Raphaël sur les moyens d'empêcher les cheminées de Son Altesse de fumer, et qu'il lui enverrait prochainement les dessins et modèles à l'appui. Seize jours plus tard, Raphaël expirait.

La marquise Isabelle de Mantoue apporta plus de courtoisie que son frère, le duc Alphonse d'Este, dans ces négociations; mais elle n'y mit guère moins d'insistance. Une correspondance nous fournit, sur les relations de cette princesse avec l'artiste, les détails les plus curieux. « Quand je partis de Mantoue, écrit un des correspondants de la marquise, Votre Excellence m'ordonna de faire en sorte que Raphaël peignît pour elle un tableau. A peine arrivé à Urbin, je

lui ai écrit dans ce sens, et il m'a répondu qu'il était disposé à accepter. Ayant eu plus tard l'occasion d'aller à Rome, je le sollicitai, avec une insistance beaucoup plus grande, si bien qu'il me promit de laisser là tous les autres ouvrages, commencés ou à commencer, pour satisfaire Votre Seigneurie Illustrissime. Maintenant, à l'appui de cette promesse, il m'écrit de lui envoyer la mesure du tableau et de lui indiquer le jour sous lequel il doit être exposé, car il a l'intention de s'y mettre sans retard. Si donc Votre Excellence daigne me faire connaître ces détails, je veillerai au reste. Si je vois quelque autre occasion de la servir, je n'attendrai pas ses ordres pour le faire. » Malgré ces promesses, le tableau n'était pas encore achevé en 1519.

Si Raphaël se trouvait hors d'état de satisfaire de si puissants seigneurs, que pouvaient attendre de lui de simples prélats? A un cardinal qui lui demandait de peindre une des parois du réfectoire des moines de San Polidoro, à Modène, l'artiste répondit qu'il lui était à peu près impossible de quitter Rome, ou que, s'il le faisait, il serait forcé de demander des honoraires exceptionnels. Le cardinal estima que l'entreprise lui coûterait au moins un millier de ducats. Aussi s'adressa-t-il à un autre peintre, qui se contenta de 300 ducats. « Si ce n'est point Apelle, disait-il pour se consoler, ce sera du moins peut-être Parrhasius. »

Les nonnes de Monteluce, pour lesquelles Raphaël avait, en 1505, commencé un *Couronnement de la Vierge*, revinrent aussi à la charge vers la même époque. Elles purent se flatter un instant d'entrer enfin en possession de l'ouvrage si impatiemment attendu. Par un contrat nouveau, Raphaël s'engagea, en effet, à livrer le tableau dans l'espace d'une année. Les nonnes lui offrirent de lui verser une partie de ses honoraires dès que le travail serait commencé, une autre partie lorsque le travail serait à moitié terminé, le reste enfin après entier achèvement. Mais l'artiste déclara qu'il renonçait au système d'acomptes stipulé en sa faveur. Nul doute que ses promesses ne fussent sincères. Dans l'intervalle, des entreprises plus urgentes réclamèrent ses soins, et le *Couronnement de la Vierge* ne fut terminé qu'en 1525, d'après ses dessins, par ses élèves et héritiers, Jules Romain et Jean François Penni.

Raphaël fut très sensible aux marques d'admiration que lui prodiguaient les souverains les plus puissants, les amateurs les plus illustres. Mais il était un autre témoignage de sympathie qui dut le toucher bien davantage, parce qu'il lui prouvait combien sa méthode était féconde : de tous les points de l'Italie, et même de l'étranger, il vit accourir d'innombrables élèves, avides de recevoir ses conseils, de s'inspirer de ses principes. Depuis le Squarcione, qu'on appelait le père des peintres, parce qu'il avait formé cent trente-sept élèves, plus aucun maître n'avait fondé une école aussi considérable, aussi brillante. Lorsque Raphaël sortait, il était accompagné de cinquante jeunes gens qui formaient autour de lui une véritable escorte. Qui ignore la fameuse apostrophe de Michel-

Ange : « Vous marchez entouré comme un général.... » Des statistiques officielles viennent ici au secours de la légende. A peine, pour les débuts du règne de Jules II, peut-on découvrir les noms de huit ou dix peintres fixés à Rome. Eh bien, quinze ans après la mort de Raphaël, en 1535, on ne comptait pas, dans la Ville éternelle, moins de cent quatre-vingts peintres faisant partie de la corporation de Saint-Luc. Ce brillant résultat n'est-il pas dû à l'influence de Raphaël ? Son atelier était organisé sur une si vaste échelle, que le maître, lorsqu'il avait besoin de couleurs, envoyait un de ses élèves à Venise pour en acheter. D'autres élèves étaient chargés de relever, dans l'Italie méridionale et même en Grèce, les monuments antiques. D'autres enfin, notamment le Bologna, accompagnèrent à Bruxelles les cartons de tapisseries pour en surveiller le tissage.

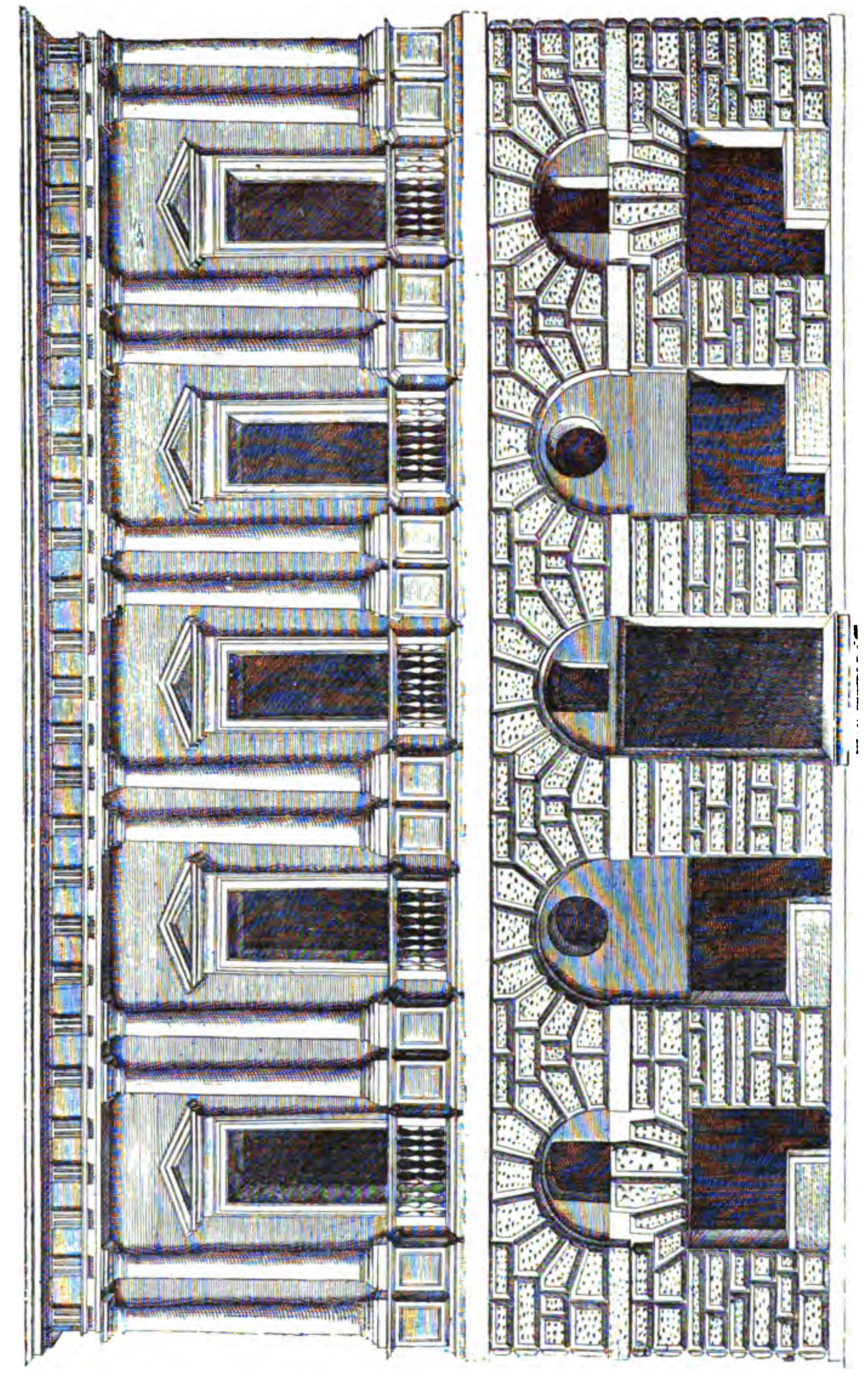
L'histoire nous a transmis les noms d'un assez grand nombre d'élèves du Sanzio. Mais qui pourrait se flatter d'en dresser la liste complète ? Rome n'avait fourni qu'un seul représentant, le fougueux et violent Jules Romain. Il devint le disciple favori de Raphaël, collabora non seulement à ses fresques, mais encore à ses tableaux à l'huile, et réussit à imiter la manière du maître avec une perfection telle qu'il est parfois impossible de distinguer les deux mains.

Telle était la souplesse du génie de Raphaël que son influence ne se borna pas à la peinture. Il réunit autour de lui les plus habiles graveurs que l'Italie comptât alors, et sut imprimer à leurs travaux une élévation à laquelle ils n'auraient jamais atteint sans lui. Marc-Antoine Raimondi surtout lui dut beaucoup. Lorsqu'il vint à Rome, son bagage artistique ne se composait guère que de nielles exécutés dans l'atelier de Francia, de contrefaçons de gravures de Dürer, et du groupe des *Grimpeurs* d'après Michel-Ange. Nous avons dit quel essor son talent prit tout à coup dans la *Mort de Lucrèce* et le *Massacre des Innocents*. A partir de ce moment, son burin acquit la pureté et la puissance qui ont fait de lui le premier des graveurs de la Renaissance. Mais il fallait, pour diriger et inspirer son habileté, avant tout technique, l'influence incessante de Raphaël. « Ce furent uniquement des dessins que Marc-Antoine reproduisit; jamais il ne copia une peinture du Sanzio : il est bon de ne pas oublier cela, attendu que les estampes de l'artiste bolonais, dépourvues d'effet pittoresque, pourraient, si l'on ne savait quels modèles il avait sous les yeux, faire encourir à leur auteur le reproche de n'avoir rappelé, en aucune façon, l'harmonie adoptée par le maître qu'il interprétait. »

Vers 1515, Augustin de Venise vint se joindre à Marc-Antoine. Lui aussi ne tarda pas à transformer sa manière. Ses plus célèbres estampes datent des années qu'il passa dans la société de Raphaël.

La statuaire et l'architecture devinrent elles-mêmes tributaires de Raphaël. Un sculpteur florentin bien connu, Lorenzetto, se forma sous la direction du maître, qui lui confia le soin d'exécuter, d'après son modèle, le *Jonas* de la chapelle Chigi.

Les artistes que nous venons d'énumérer ont eu le bonheur de se former sous



LE PALAIS DE BRAMANTE ET DE RAPHAEL
(Fac-similé de la gravure de Lafreri.)

la direction immédiate du maître, et peuvent passer pour ses disciples dans toute l'acception du terme. Quant à ceux des contemporains de Raphaël, qui, sans se trouver en contact avec lui, ont subi son influence et imité sa manière, leur nombre est légion. Signaler cette influence, ce serait faire en grande partie l'histoire de la peinture au XVI^e^ siècle.

Il serait intéressant de savoir comment Raphaël avait organisé la petite armée qui le reconnaissait pour chef. Le témoignage de Vasari nous autorise à croire que le maître discernait, avec sa clairvoyance habituelle, les aptitudes d'un chacun, et distribuait le travail en conséquence. Dans les Loges, on l'a vu, il préposa Jules Romain aux grands tableaux, et Jean d'Udine aux stucs et aux grotesques. Parmi les nombreux artistes qui travaillaient sous les ordres de ces deux maîtres, il distingua surtout Pellegrino de Modène, auquel il confia dans la suite beaucoup de travaux. Giovanni Francesco Penni, surnommé il Fattore, auquel un critique a récemment essayé — bien à tort — de faire honneur de la presque totalité des ouvrages exécutés par Raphaël sous le pontificat de Léon X[1], débuta également dans les Loges. Raphaël entretenait une émulation féconde parmi ces auxiliaires, dont la plupart n'étaient guère plus jeunes que lui. « On comptait alors à Rome, nous dit Vasari, d'innombrables jeunes gens qui étudiaient la peinture et rivalisaient d'ardeur, cherchant à se perfectionner dans le dessin pour gagner les bonnes grâces de Raphaël et se faire un nom parmi les nations. »

Pour stimuler l'ardeur de cette vaillante phalange, comme aussi pour hâter l'exécution de ses grandes œuvres décoratives, les Stances, les Loges, les tapisseries, le maître ne tarda pas à choisir, parmi ses élèves, un certain nombre de collaborateurs. En agissant ainsi, il pouvait s'autoriser des exemples les plus illustres. Lorsque Donatello exécuta les fameux bronzes de l'église Saint-Antoine de Padoue, il était toujours assisté de dix-huit à vingt aides. Ghiberti en comptait un plus grand nombre encore : le chiffre de ses collaborateurs s'éleva à vingt-six pour l'exécution de la première porte du Baptistère; il fut probablement plus considérable encore pour la seconde. Michel-Ange lui-même s'adjoignit, au moment de commencer les fresques de la Sixtine, cinq aides, parmi lesquels on comptait des artistes distingués. Il est vrai qu'il ne tarda pas à les congédier pour exécuter seul cette tâche immense.

Le cœur tenait autant de place que l'esprit dans l'empire que le jeune maître exerçait sur son école. Raphaël était un véritable père pour ses élèves, et cette cordialité qu'il leur témoignait, il réussit aussi à la faire dominer dans les rapports des élèves entre eux. Rien de plus touchant que la concorde qui régnait dans cette société, d'origine et d'aspirations si diverses. Il semblait, pour nous

1. Voy. l'*Athenæum* de Londres, 11 juillet 1866.

servir de la belle expression de Castiglione décrivant la cour d'Urbin, qu'une chaîne les tînt tous réunis dans un commun amour. Vasari a une expression touchante pour caractériser l'exquise bonté de Raphaël, comme aussi la sympathie qu'il inspirait à tous : il nous dit que les animaux eux-mêmes l'aimaient et le respectaient.

Le souvenir du maître fut assez puissant pour maintenir cette concorde longtemps encore après sa mort. Lorenzetto épousa, d'après le désir de Raphaël, la sœur de Jules Romain; Perino del Vaga, la sœur du Fattore. Ce dernier et Jules Romain s'associèrent à leur tour pour terminer les ouvrages laissés inachevés par leur maître. Même association entre Polydore de Caravage et Maturino de Florence, qui résolurent de vivre et de mourir ensemble en vrais frères. En 1527, nous voyons le plus obscur des élèves de Raphaël, Baviera, venir au secours de son condisciple Perino del Vaga, cruellement éprouvé par le sac de Rome. Vers la même époque, le Rosso, s'étant permis des attaques violentes contre le talent de Raphaël, se vit forcé de s'enfuir pour échapper à la vengeance des élèves indignés de l'ancien chef de l'École romaine.

La vénération des élèves pour la mémoire du maître dura autant qu'eux-mêmes; ils cherchèrent même à la transmettre à leurs enfants. Jules Romain et Jean d'Udine donnèrent chacun à un de leurs fils le glorieux prénom de Raphaël. Jean d'Udine voulut, en outre, être enterré à côté de son maître, dans le Panthéon. C'est là aussi que plusieurs artistes éminents, parmi lesquels on remarque Perino del Vaga et Antonio da San-Gallo, fondèrent en 1542, sans doute en souvenir de Raphaël, une corporation, la « Congregazione dei Virtuosi », qui existe encore aujourd'hui.

On voit combien, dans l'étude des relations de Raphaël avec ses élèves, il est difficile de dire où finit le rôle du maître et où commence celui de l'ami. L'école de Raphaël constituait en réalité sa famille; elle partageait ses affections, était initiée à ses secrets, et savait à l'occasion fermer les yeux sur les faiblesses du grand homme.

Ceci nous amène à aborder un sujet délicat, que nous avons évité jusqu'ici de traiter, mais qu'un historien impartial ne saurait entièrement passer sous silence. Nous voulons parler des rapports de Raphaël et de la Fornarine. En réalité, tout ce que l'on sait sur la maîtresse de Raphaël est contenu dans ces quelques lignes : « Marc-Antoine exécuta ensuite un certain nombre de gravures pour Raphaël, qui les remit à Baviera, un de ses compagnons. Celui-ci avait soin d'une femme que Raphaël aima jusqu'à la mort, et dont il fit un très beau portrait, qui paraissait vivant; ce portrait est aujourd'hui conservé à Florence, chez Matteo Botti. — Raphaël fit le portrait de Béatrix de Ferrare et d'autres femmes, parmi lesquelles sa maîtresse. — Raphaël, avant de faire son testament, renvoya de chez lui, en bon chrétien, sa maîtresse, à laquelle il laissa de quoi vivre convenablement. » Dans un dernier passage, Vasari nous

montre Chigi suppliant la maîtresse de Raphaël de s'installer dans sa villa, afin de hâter par sa présence l'achèvement des peintures auxquelles l'artiste travaillait à ce moment.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, le possesseur d'un exemplaire du recueil de Vasari compléta ces renseignements en ajoutant, en marge de l'un des passages où il est question de la maîtresse de Raphaël, qu'elle s'appelait Marguerite. Quant au surnom de Fornarina (la Boulangère), il n'a pris naissance qu'au siècle dernier, et semble ne reposer sur aucun fondement sérieux[1].

Cette étude sur la vie intime de Raphaël ne serait pas complète si nous ne jetions un regard sur la demeure qui l'a si longtemps abrité, dans laquelle il a produit tant de chefs-d'œuvre, dans laquelle il est mort, sur ce palais du « Borgo Nuovo » au souvenir duquel les noms de Bramante et de Raphaël sont à jamais associés.

Un biographe nous entretient à deux reprises différentes de la maison, ou plutôt du palais, que Bramante construisit dans le Borgo pour son jeune compatriote et protégé Raphaël. « Bramante, nous dit-il, fit bâtir dans le Borgo le palais qui appartint à Raphaël d'Urbin. Cet édifice est construit en briques et en mortier coulé; les colonnes et les corniches sont d'ordre dorique et rustique. On remarquera ce moyen si nouveau et si beau d'employer le mortier. » Ailleurs le biographe s'exprime au sujet de cette construction dans les termes suivants : « Pour perpétuer sa mémoire, Raphaël fit élever dans le « Borgo Nuovo » un palais que Bramante décora au moyen du béton ».

Nous savons aujourd'hui que Raphaël acquit, en 1517, des Caprivi, pour la somme énorme de 3600 florins, le palais construit par Bramante, et que ce palais existe encore, quoique fortement remanié : il se trouve à l'angle de la place San Giacomo et de la via Borgo Nuovo[2].

En contemplant la gravure de Lafreri, qui représente le palais avant son remaniement, on ne peut se défendre d'un sentiment de vive curiosité. Comment Raphaël avait-il décoré cette demeure, dans laquelle il passa les années les plus fécondes de sa vie? L'artiste, vraiment débordé par les commandes, à partir de l'avènement de Léon X, a-t-il pu, au milieu de cette existence fiévreuse, se créer un intérieur digne de lui? Je serais assez disposé à croire que les meubles, les ouvrages d'art les plus précieux, s'entassaient dans le palais, sans que leur possesseur trouvât le temps de les installer convenablement. Tout portait la trace de la hâte, de l'improvisation. C'est à peine s'il avait eu le loisir de suspendre au mur le portrait dont lui avait fait présent Francia, et celui que lui avait envoyé Dürer. Dans un coin gisaient de superbes tapisseries non encore

1. Tel n'est pas l'avis de M. Valeri, qui identifie la Fornarine à une certaine Margherita Luti, fille d'un boulanger, entrée en 1520 au couvent de Sainte-Apollonie (*la Vita italiana*, 1897).

2. Article du comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 57 et suiv., 1889, p. 146.

dépliées. L'antichambre et les corridors étaient remplis d'antiques, dont quelques-unes n'étaient peut-être pas encore débarrassées de la gangue qui les re-



LA VIERGE DE LA MAISON TEMPI
(Pinacothèque de Munich.)

couvrait. Puis venaient les chevalets des élèves, et des montagnes d'esquisses ou de cartons. Rien de plus pittoresque qu'un tel spectacle, quoique ce beau désordre ne fût nullement un effet de l'art.

On pénétrait assez facilement dans la maison, mais ne parvenait pas qui voulait jusqu'au maître. Le chargé d'affaires de Ferrare nous fournit à cet égard quelques détails curieux : « Passant devant l'habitation de Raphaël, dit-il, et trouvant la porte ouverte, j'y entrai et le fis demander. Mais je reçus pour réponse qu'il ne pouvait venir en bas. Je descendis donc de cheval et m'apprêtai à monter chez lui, lorsqu'un second domestique me dit que son maître était dans sa chambre, occupé à faire le portrait de M. Balthazar Castiglione. Je fis semblant d'ajouter foi à ses paroles et lui annonçai que je retournerais une autre fois. »

Raphaël, affirme-t-on, n'aurait pas tardé à se sentir à l'étroit dans sa nouvelle habitation. Sa situation même à la cour de Léon X, et, on peut l'ajouter, les intérêts de son art, lui imposaient des charges fort lourdes. Il comptait dès lors de nombreux aides ou élèves, et toute cette phalange de collaborateurs ou de disciples, il était forcé, conformément aux habitudes patriarcales de l'époque, de la loger ou du moins de la nourrir. Nous savons que le Fattore et Jules Romain demeuraient chez leur maître. Fabio Calvo, de Ravenne, comptait aussi parmi les hôtes du palais du « Borgo Nuovo ».

Un peu plus tard, le maître fut encore forcé, évidemment par suite du manque de place, de louer dans la « via Alessandrina » (conduisant du pont Saint-Ange à la place Saint-Pierre) plusieurs autres maisons. Puis vint l'acquisition d'une vigne appartenant à un certain Antonio.

Peu de temps avant sa mort, Raphaël s'occupa de bâtir pour son usage personnel une demeure plus vaste, cette fois-ci, selon toute vraisemblance, un véritable palais. L'emplacement qu'il choisit appartenait au chapitre de Saint-Pierre; il était situé dans « la via Giulia », près de Saint-Jean des Florentins, par conséquent dans le voisinage du Vatican, quoique sur la rive opposée.

La date du contrat offre un intérêt particulier. Ce document est du 24 mars 1520; le 6 avril suivant, Raphaël expirait. On voit dans quelles dispositions d'esprit l'artiste se trouvait presque à la veille de sa mort. L'avenir lui apparaissait sous les couleurs les plus riantes. Lui qui avait embelli, transfiguré le séjour de tant de grands personnages, songeait enfin à se créer une demeure digne de lui. Riche, au comble de la gloire, il aspirait, je ne dirai pas au repos, — il était trop jeune pour se condamner à l'oisiveté, — mais à ce recueillement que les exigences incessantes de Léon X ne lui avaient plus permis, depuis de longues années, de connaître. Il ne se savait pas si près du repos éternel. La date du contrat est intéressante à un autre point de vue encore : elle prouve combien fut courte la maladie du jeune maître. Le 24 mars, il assistait encore, plein de santé, à la rédaction de l'acte : treize jours après, il expirait.

L'histoire des derniers moments de Raphaël, de cette mort foudroyante, est encore pleine d'obscurité. Quelque créance que mérite le témoignage de

Vasari, l'ami des amis et des élèves du maître, on s'accorde aujourd'hui à le rejeter et à traiter de calomnieuse la version donnée par l'auteur de cette biographie de Raphaël, si chaude, si émue, si éloquente.

Ce qui est certain, c'est que, si des excès ont hâté la fin du jeune maître, ce sont avant tout des excès de travail. L'organisation la plus robuste n'aurait pu résister à un effort aussi prodigieux, effort qu'il fallait renouveler tous les jours. Dans le portrait improvisé par Marc-Antoine, on voit Raphaël enveloppé dans son manteau et grelottant de froid, à côté de sa palette et de ses godets : sans doute il ressentait à ce moment déjà les atteintes du mal qui ne devait pas tarder à l'emporter.

La maladie fut courte. Le 20 mars, le maître promettait à l'envoyé du duc de Ferrare des modèles de cheminées. Le 24 mars suivant, il signa le contrat d'acquisition des terrains de Saint-Blaise. Le 6 avril, il n'était déjà plus. Tout nous autorise à croire qu'il fut enlevé par une de ces fièvres pernicieuses si fréquentes à Rome. Quant à la version rapportée par le trop peu consciencieux Missirini, que Raphaël fut atteint de pleurésie pour avoir couru trop vite au Vatican, où il était mandé par Léon X, elle ne mérite aucune créance.

Dès les premiers jours, l'inquiétude fut grande à la cour pontificale. Le pape, raconte-t-on, envoya au moins six fois pour demander des nouvelles du malade et lui prodiguer des consolations.

Quelque rapides que fussent les progrès du mal, Raphaël conserva cependant la force nécessaire pour mettre ordre à ses affaires. Son testament nous fournit un dernier témoignage de l'exquise délicatesse de ses sentiments, de l'esprit d'équité et de bienveillance qui inspirait jusqu'à ses moindres actes. Il n'y oublia aucun de ses amis, et à chacun il laissa le legs le plus en rapport avec ses goûts ou ses besoins.

Voici de quelle manière il disposa de sa fortune, qui s'élevait au chiffre de 16000 ducats, soit environ 800 000 francs, au pouvoir actuel de l'argent. Ses esquisses, ses tableaux, en un mot tout ce qui constituait son héritage artistique, devinrent la propriété de ses deux élèves favoris, Jules Romain et Jean-François Penni, à charge par eux de terminer les travaux en voie d'exécution. Chacun de ses serviteurs reçut 300 ducats d'or. Le terrain acquis peu de jours auparavant dans la « via Giulia » fut partagé entre son cousin Antonio Battiferro d'Urbin, qui reçut 100 cannes, et son ami l'orfèvre Antonio de San-Marino, qui, d'après des renseignements, d'ailleurs sujets à caution, fit construire deux maisons sur son lot. Une somme de 1000 écus fut consacrée à l'achat d'une maison, dont les revenus devaient servir à l'entretien de la chapelle qu'il avait fondée au Panthéon, et dans laquelle il voulait être enterré. Au milieu de ces préoccupations, dans lesquelles perce comme un dernier reflet de vanité mondaine, Raphaël n'oublia ni sa famille ni la jeune fille qu'il avait si passionnément aimée. Il assura, par une dotation convenable, l'avenir de Margherita, et légua le reste de sa fortune à ses parents d'Urbin.

Raphaël expira le vendredi saint, jour anniversaire de sa naissance, entre neuf et dix heures du soir. Il comptait exactement trente-sept ans.

Le deuil fut immense à Rome et dans toute l'Italie. Léon X pleura amèrement. Les contemporains, frappés de la coïncidence de cette mort subite avec l'apparition de crevasses dans les Loges du Vatican, crurent y voir un présage céleste : « Ces jours-ci, écrit l'un d'eux, le palais du pape a menacé ruine, et Sa Sainteté a dû s'installer dans l'appartement du cardinal Cibo. On dit que ce n'est point le poids des portiques superposés qui a causé cet accident, mais qu'il faut y voir un présage de la mort de celui qui les a décorés. » La même idée reparaît dans la lettre de l'envoyé de Mantoue, dans le sonnet de Tebaldeo, et dans une poésie composée par Pierre Valeriano sur la mort de Bibbiena.



LA VIERGE ALDOBRANDINI
(Londres, « National Gallery ».)

La lettre de l'envoyé de Mantoue à la noble Isabelle de Gonzague nous offre un témoignage touchant des regrets suscités par cette nouvelle funèbre. Le lecteur me saura gré de placer sous ses yeux ce document encore peu connu, dont on doit la découverte au marquis Campori :

« A la très illustre et excellente dame, Madame la Duchesse de Mantoue, etc. Quoique, en ces jours saints, on ne songe pas à autre chose qu'à la confession et aux exercices de piété, je n'ai pas voulu laisser de présenter mon respect à Votre Excellence. Pour le moment, vous n'aurez de moi qu'une seule nouvelle, celle de la mort de Raphaël d'Urbin, qui a cessé de vivre la nuit dernière, c'est-à-dire la nuit du vendredi saint, laissant à cette cour d'immenses et unanimes regrets, causés par la ruine des grandes espérances qu'on avait fondées sur lui, et qui, si elles s'étaient réalisées, auraient fait la gloire de ce siècle. Tout le monde dit, en effet, que l'on était en droit d'attendre de lui les plus grandes choses, à en juger par celles qu'il avait déjà menées à fin, ainsi que par les entreprises encore plus grandes qu'il avait commencées. Les cieux ont voulu annoncer cette mort par un des signes qui ont marqué la mort du Christ, lorsque les rochers s'entr'ouvrirent : « lapides scissi

sunt ». C'est pourquoi le palais du pape s'est crevassé de telle sorte qu'il menace ruine. Sa Sainteté, effrayée, s'est enfuie de ses appartements et s'est réfugiée dans le palais construit sous Innocent VIII. Ici, on ne parle d'autre chose que de la mort de cet homme de bien, qui a terminé, à trente-trois ans accomplis, sa première existence. Sa seconde vie, celle de la gloire, n'est sujette ni au



LA VIERGE A LA CHAISE
(Palais Pitti.)

temps ni à la mort; elle durera éternellement, grâce à ses œuvres, grâce aussi à la plume des savants qui écriront ses louanges : la matière ne leur fera pas défaut.... Ledit Raphaël a été très honorablement enterré dans la Rotonde, où il a ordonné qu'on lui élevât un monument du prix de 1000 ducats; il a laissé une somme égale pour la dotation de la chapelle dans laquelle se trouve sa sépulture. Il a donné en outre 300 ducats à chacun de ses serviteurs. Hier, on a reçu de Florence la nouvelle que Michel-Ange était malade. Rome,

7 avril 1520. De Votre Illustrissime et Excellentissime Seigneurie, le très fidèle serviteur, Pandolfo de Pici de La Mirandola. »

L'art et l'amitié payèrent également leur tribut au peintre incomparable, à l'homme affectueux et dévoué. Par une belle inspiration, on dressa le lit funéraire dans l'atelier du maître, à côté de la *Transfiguration*. Le contraste entre ce cadavre et cette œuvre si pleine de vie arracha des sanglots à tous les assistants : « la quale opera nel vedere il corpo morto et quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno, che quivi guardava ». Tous les artistes de Rome tinrent à honneur d'accompagner à sa demeure dernière celui avec lequel le génie même de la peinture semblait s'être éteint.

Les plus grands poètes de l'Italie se firent les interprètes de la douleur publique. Bembo, l'Arioste, Tebaldeo et Castiglione célébrèrent tour à tour l'artiste, l'archéologue, l'ami. Castiglione surtout se montra fidèle à son culte. La lettre qu'il adressa à sa mère, le 20 juillet 1520, montre combien fut profonde la douleur de cet ami si dévoué : « Je suis en bonne santé, lui écrit-il, mais il me semble que je ne suis pas à Rome, puisque mon pauvre cher Raphaël (« il mio poveretto Rafaello ») n'est plus. Que Dieu accueille cette âme bénie! »

Raphaël voulut être enterré dans ce Panthéon qu'il avait si souvent admiré, dans ce Panthéon que le génie du créateur de la nouvelle basilique Vaticane, Bramante, avait, d'après l'heureuse expression de M. de Geymüller, soulevé dans les airs, en le faisant trôner sur les voûtes du temple de la Paix. L'artiste dont la vie n'avait été que tolérance et conciliation pouvait-il choisir un asile plus en rapport avec ses aspirations que le temple de tous les dieux, consacré par le pape Boniface IV au culte chrétien? Son choix n'avait, du reste, pas été dicté par la piété seule. Un dessin nous montre combien il s'était pénétré de ces formes si nobles et si simples, si grandes et si harmonieuses, et avec quelle précision il sut rendre les beautés du plus auguste monument de Rome.

Une simple plaque de marbre, scellée dans le mur, marque la place où repose le plus grand des peintres. Elle est ornée de l'éloquente épitaphe composée par Bembo.

Les héritiers de Raphaël suivirent ses instructions. Grâce à leurs soins, l'autel du Panthéon fut orné des marbres les plus riches; ils commandèrent, en outre, à un des disciples favoris du maître, le sculpteur Lorenzetto, la statue de la Vierge, qui existe aujourd'hui encore, et à laquelle le peuple attribue des miracles, la « Madonna del Sasso ».

La piété a trouvé son expression dans l'autel du Panthéon; mais le génie attend encore un monument digne de lui. L'Italie a élevé de splendides mausolées à Michel-Ange, au Titien, à Canova; mais rien, jusqu'ici, ne distingue la tombe de Raphaël de celles des inconnus ensevelis autour de lui : le visiteur a de la peine à découvrir l'endroit où repose le fondateur de l'École romaine.

Rome, qui doit au Sanzio tant de merveilles, ne fera-t-elle donc rien pour honorer sa mémoire?

Qu'importe, après tout? Raphaël n'est pas tout entier sous les dalles de la Rotonde; ne cherchons pas le vivant parmi les morts, « viventem cum mortuis », et répétons avec Vasari : « O heureuse, ô bienheureuse âme, comme chacun se plaît à parler de toi, à célébrer tout ce que tu fis, à admirer tout ce que tu as laissé! La Peinture, elle aussi, pouvait bien mourir quand mourut ce noble ouvrier, car, en lui fermant les yeux, elle demeura comme aveuglée. Maintenant, c'est à nous, à nous qui restons après lui, d'imiter la bonne, que dis-je? l'excellente manière dont il nous a laissé l'exemple; c'est à nous, comme sa vertu le mérite et comme l'exige notre gratitude, de conserver dans l'âme son aimable souvenir et de tenir toujours sur nos lèvres sa mémoire hautement honorée! Car, en vérité, c'est par lui que nous avons la science, la couleur, l'invention, poussées ensemble à cette perfection féconde qu'on pouvait à peine espérer. Quant à le dépasser jamais, qu'aucun génie n'y pense! »

Parvenu au terme de cette étude, essayons de déterminer les qualités qui ont fait de Raphaël le premier des peintres et d'embrasser d'un coup d'œil l'effort prodigieux accompli pendant vingt années d'un labeur opiniâtre.

L'inspiration et le travail ont eu une part égale aux triomphes de cette carrière si courte et si remplie. Jusqu'à son heure dernière, le Sanzio n'a pas cessé de chercher, de lutter: la décadence fut consommée le jour où ses élèves substituèrent des formules toutes faites à l'ardente initiative dont il leur avait donné l'exemple. L'inspiration n'a pas davantage faibli en lui : la *Bataille de Constantin* et la *Transfiguration* peuvent se mesurer, pour l'élévation de la pensée et la puissance du style, avec les pages les plus vivantes et les plus fortes de la jeunesse de Raphaël.

Mais si le maître a su développer si brillamment par l'étude les rares aptitudes qu'il tenait de la nature; si, vers la fin de sa carrière, sa fécondité sans égale dérobe à l'observateur jusqu'à la trace d'un effort, il ne s'ensuit pas que sa vocation se soit affirmée dès le premier jour avec cet éclat qui attira sur Giotto dessinant des chèvres les regards de Cimabue, sur Michel-Ange sculptant une tête de satyre ceux de Laurent le Magnifique. Son originalité, nous ne cesserons de le répéter, ne s'est dégagée qu'au prix d'un travail incessant et grâce à une méthode qu'aucun autre peintre n'a appliquée avec un succès aussi complet. Nous découvrons en lui une mémoire retenant pieusement les motifs qui l'ont frappée, tandis que l'imagination et le goût les développent et les portent insensiblement à leur perfection. Tout à coup, une figure idéale surgit, et nous crions au miracle. Nous oublions que depuis dix, quinze ans peut-être, l'artiste portait en lui cette figure, la caressait, l'arrondissait par une sorte de travail latent, et très probablement à son insu[1]. Seules ces habitudes de sage prévoyance

1. C'est ainsi que, parmi les dessins de ce Recueil de Venise, auquel il faut toujours revenir

peuvent expliquer l'immensité de l'œuvre accompli par Raphaël depuis ses premiers tâtonnements dans le Livre d'esquisses de Venise jusqu'à ses derniers triomphes sous Léon X, dans les « Loges » et la *Résurrection*.

On distingue d'ordinaire trois périodes dans l'évolution artiste de Raphaël : la période ombrienne ou péruginesque, la période florentine, la période romaine. Quelques critiques ont essayé, dans les derniers temps, de démontrer qu'avant son entrée dans l'atelier du Pérugin, le jeune artiste avait une manière à lui, que l'on pourrait qualifier de manière urbinate, mais j'ai établi que, loin d'avoir suivi dès lors une direction déterminée, Raphaël flottait entre les aspirations les plus diverses. Tout au plus son père a-t-il pu lui donner quelques indications générales, insuffisantes pour exercer une influence durable sur son style.

Le premier maître attitré de Raphaël, le Pérugin, n'avait que deux cordes à son arc : la chaleur du coloris, l'intensité du sentiment religieux. Il apprit à son élève ce qu'il savait ; mais en même temps, par son insuffisance dans la science du dessin, et par la paresse de son imagination, paralysa longtemps ses progrès. Chez tout autre que Raphaël, une telle éducation eût compromis à jamais la pureté et la noblesse du langage, en lui inculquant une sorte d'accent provincial, pauvre, sec et maigre. Il a fallu toute l'opiniâtreté du débutant pour triompher de réminiscences si fâcheuses. Celles-ci, longtemps inséparables de ses peintures à l'huile et de ses dessins à la plume, disparaissent d'abord de ses dessins à la mine d'argent. Rien de plus tendre, de plus suave, que ces traits légers qu'un souffle semble devoir faire évanouir. Quelle vision délicate, pure et exquise de la forme humaine ! Quel parfum de candeur et de poésie ! Et que les dessins à la plume du Recueil de Venise paraissent rudes et grossiers en comparaison ! En même temps, les facultés de l'observateur s'avivent et s'affinent : placé en face du modèle vivant, il apprend peu à peu à le reproduire avec les mille nuances qui constituent l'individualité, témoins les études faites d'après ses camarades pour les anges du *Couronnement de la Vierge*.

La période florentine (1504-1508) est avant tout la période des progrès techniques : comme dessinateur et comme coloriste, Raphaël, longtemps timide et hésitant, conquiert le premier rang, à côté de Léonard et de Michel-Ange. Le labeur accompli dans ces quatre ou cinq années a été prodigieux, et cependant, si l'on passe en revue les œuvres nées sur les bords de l'Arno, ces Madones si chastes et si gracieuses, ces enfants si frais et si souriants, on croirait qu'elles

en fin de compte, l'*Ange jetant des fleurs* a été mis en réserve pour la *Sainte Famille de François Ier* et pour les *Noces de Cupidon et de Psyché*; que les *Enfants dansant* sont devenus la *Ronde d'enfants*, gravée par Marc-Antoine; l'*Homme tendant la couronne*, le *Berger couronnant Apollon*; c'est ainsi que le *Saint Paul devant la prison*, copié entre 1504 et 1508 dans l'église du Carmine, à Florence, devient, vers 1515, le *Saint Paul à l'aréopage*; l'*Adam* et l'*Ève* de la même église, les prototypes de l'*Expulsion du Paradis*, dans les *Loges*; l'*Épileptique*, gravé par Marc-Antoine en 1512 dans les *Epistole volgari*, l'*Ananie* de la tapisserie.



LA VIERGE AU CHARDONNERET
(Musée des Offices.)

sont nées sans effort dans l'imagination la plus facile. « Cette culture si concentrée », comme Taine l'a dit dans un langage magnifique, « rassemblera toutes ses facultés sur un seul point; toutes les aspirations vagues, toutes les rêveries touchantes ou sublimes qui occupent les heures vides d'un homme de génie aboutiront à des contours, à des gestes; IL PENSERA PAR DES FORMES COMME NOUS PENSONS PAR DES PHRASES ». Avec la *Mise au tombeau*, le jeune maître aborde un ordre d'idées plus ardu : à l'idylle il substitue l'expression de la passion, de la douleur, de même qu'il s'efforce de mettre dans son coloris des contrastes plus vigoureux.

Les dessins appartenant à la fin de la période florentine, dessins d'ordinaire exécutés à la plume, nous révèlent également un suprême effort. Les lignes, tour à tour délicates ou vigoureuses, mais toujours profondément ressenties, les hachures, remarquables en général par leur régularité, forment un ensemble d'une puissance et d'une harmonie indescriptibles; il s'en dégage une sorte de charme tout musical; aussi, comparer ces dessins à des mélodies, rapprocher Raphaël de Mozart, n'est pas une simple figure de rhétorique; nulle image ne me paraît mieux caractériser ce qu'il y a de suave et de mélodieux dans cette partie de l'œuvre de Raphaël. Son triomphe en ce genre est peut-être l'homme debout (étude pour une figure de porteur?) dessiné au revers de la *Mise au tombeau*, du « British Museum »; sa fermeté, son ampleur, son rythme, ne sauraient se rendre par des paroles. A cet égard, les dessins à la plume de la période florentine l'emportent incontestablement sur ceux de la période romaine : si les études pour l'*École d'Athènes* sont plus serrées, plus nerveuses, elles n'offrent pas la même harmonie. Quant aux dessins postérieurs, ils portent trop souvent des traces de précipitation. Un mot encore : avant d'en être parvenu à ce degré de sûreté et de maturité, Raphaël, surtout dans ses études de Madones, semble s'être comme amusé à chercher le trait décisif au milieu d'un dédale de parafes; il a l'air de tourner autour du but, mais c'est pour frapper plus sûrement après nous avoir intéressés par le spectacle de ses efforts.

Le passage de la manière florentine à la manière romaine échappe à toute analyse : un éclair n'a pas plus de rapidité. Nous avons laissé Raphaël aux prises avec les difficultés de la composition dans la *Mise au tombeau*, nous le retrouvons, dans la *Dispute du Saint Sacrement*, dominant, avec une incomparable sûreté, tous les arcanes de l'ordonnance. L'influence de l'antiquité peut expliquer seule cet essor prodigieux.

Au point de vue des types et du coloris, la période romaine ne se distingue pas moins nettement de la période florentine. Les figures acquièrent une plénitude de formes, une ampleur, une majesté, que l'artiste n'avait pas connues auparavant. Quant au coloris, de clair et transparent qu'il était, il devient vigoureux, parfois puissant; à l'éloquence des lignes Raphaël apprend à joindre celle du ton. La *Messe de Bolsène*, par exemple, nous le montre rivalisant avec les plus habiles peintres vénitiens contemporains. Les générations suivantes ont

pu, par les conquêtes des Titien, des Corrège, des Velasquez et des Rembrandt, réaliser des effets plus savants, plus saisissants : il n'est aucun juge impartial qui, devant le portrait de Balthazar Castiglione ou devant la partie supérieure de la *Transfiguration*, ne reconnaisse que Raphaël, même comparé à ses successeurs, ait été un coloriste du premier ordre. L'importance qu'il attachait à cette partie de la peinture était telle, qu'elle lui a fait compromettre la durée de maint de ses ouvrages : dans la salle de Constantin, nous l'avons vu essayer de peindre à l'huile sur le mur, afin d'obtenir une tonalité plus puissante. L'emploi du noir d'imprimerie dans la *Sainte Famille de François Ier* et dans le grand *Saint Michel* du Louvre révèle, malheureusement, des préoccupations analogues.

Mais ce n'est pas seulement comme praticien que Raphaël, une fois fixé à Rome, marche de triomphes en triomphes; ce n'est pas seulement dans le modelé et dans l'ordonnance, dans le coloris, dans la caractéristique de l'individualité et dans l'expression, qu'il enfante des merveilles : comme inventeur, comme poète, il ne se montre pas moins prodigieux; le monde de la poésie plastique se déroule devant lui dans son infinie variété et dans son infinie splendeur. Lui qui avait si peu voyagé — Bologne et Rome sont les points extrêmes de ses pérégrinations — remplit de sa pensée l'Europe entière, bien plus, la Renaissance entière, que l'on aurait peine à se représenter privée de ses modèles, de ses lumières. Dans l'*École d'Athènes*, le peintre philosophe traduit les idées les plus abstraites avec une clarté et une éloquence qui tiennent du miracle; dans la Chambre d'Héliodore et dans les cartons de tapisseries, le dramaturge porte l'expression des passions à sa suprême puissance. (Peut-être même le désir de rivaliser avec Michel-Ange lui a-t-il fait, à cet égard, parfois dépasser la mesure : le *Portement de Croix* et la partie inférieure de la *Transfiguration* ne sont pas exempts de déclamation.) Le narrateur, à son tour, fait ses preuves dans les fresques des Loges. Enfin, dans les Madones et les Saintes, depuis la *Vierge de Foligno* jusqu'à la *Sainte Cécile* et la *Vierge de Saint Sixte*, le poète lyrique nous charme par la pureté et l'éloquence de son style, par ce mélange de naturalisme, de distinction et de mysticisme qui a fait de lui le peintre par excellence de la Madone.

Raphaël, de même qu'il a abordé tous les genres et défrayé de modèles toutes les branches de l'art plastique, — peinture à l'huile et à fresque, mosaïque, tapisserie, orfèvrerie, architecture et sculpture, — a voulu épuiser tous les sujets. L'Ancien et le Nouveau Testament, la mythologie, l'histoire grecque et romaine, celle du moyen âge, l'allégorie, qu'il a entièrement renouvelée, le portrait, alternent dans ce cerveau incandescent, sous ce pinceau ardent et infatigable. Cette variété n'est égalée que par le calme et le désintéressement intellectuels, la pondération et l'harmonie souveraines que l'humanité n'a connus dans une telle perfection qu'à deux reprises, aux jours radieux de la Grèce et à

ceux, non moins fortunés, du pontificat de Léon X. Raphaël, en effet, doué comme il l'était, a eu un autre bonheur encore, celui de naître dans le siècle d'or de la civilisation moderne. « Ce goût naturel de la mesure, comme l'a dit en termes éloquents Taine, ces instincts affectueux qui le portent, comme Mozart, à peindre la bonté native, cette délicatesse d'âme et d'organes qui lui fait rechercher partout les êtres nobles et doux, tout ce qui est heureux, généreux et digne de tendresse, cette fortune singulière d'avoir rencontré l'art sur la cime extrême qui sépare l'achèvement de la préparation et de la décadence, ce bonheur unique d'une éducation double, qui, après lui avoir montré l'innocence et la pureté chrétiennes, lui a fait sentir la force et la joie païennes, il a fallu tous ces dons et toutes ces circonstances pour le porter au faîte. » « Si l'on veut voir clairement, déclare Vasari, combien parfois le Ciel peut se montrer libéral et large en accumulant sur une seule personne les infinies richesses de ses trésors, et toutes ces grâces et dons particulièrement qu'en un long espace de temps il disperse entre beaucoup d'individus, il faut contempler Raphaël Sanzio d'Urbin. »

Et cependant, quels que soient, chez Raphaël, les prodiges de l'exécution technique, la beauté de ces contours qu'on a qualifiés de divins, la magie de la couleur, l'abondance de l'invention, la force et la noblesse de l'expression, c'est par sa foi sereine et profonde dans l'humanité, par sa propagande incessante en faveur des plus rares vertus, en un mot par ses hautes qualités morales, que le peintre d'Urbin mérite avant tout de charmer à jamais les amis du vrai, du bien et du beau.

La période qui s'étend de l'invasion de Charles VIII à la mort de Léon X, cette période de 1494 à 1521, qui vit éclore les chefs-d'œuvre de Raphaël, est peut-être la plus troublée et la plus sombre de l'histoire d'Italie. Ce ne sont que trahisons, meurtres, folies, crimes de toute sorte. Ici on s'épouvante des excès d'un vainqueur sans pitié, ailleurs on s'indigne des odieuses machinations d'une diplomatie froidement cruelle. La conscience publique s'obscurcit, la notion du droit se perd. Savonarole, ce juste, monte sur le bûcher, tandis qu'un roi français, Louis XII, le « Père du peuple », comble d'honneurs l'infâme César Borgia. L'Italie se déchire elle-même, comme s'il ne lui suffisait pas d'être dépecée par les envahisseurs français, allemands, espagnols. La foi jurée ne compte plus : les Suisses vendent leur chef, Ludovic le More ; les souverains pontifes font jeter dans les fers les ambassadeurs auxquels ils ont accordé des sauf-conduits. La vénalité, la corruption, ont atteint partout leurs dernières limites. Et, pour comble d'horreur, il se trouve en Italie un écrivain de génie pour ériger en système de gouvernement l'absence de tous principes et pour légitimer les triomphes de la force brutale jointe à la dissimulation la plus profonde.

Eh bien, au milieu de la corruption générale, Raphaël conserve une sérénité qui ne s'est jamais démentie ; il croit au bien, il croit au beau, et s'efforce de faire partager ses convictions à ses contemporains, pour lesquels ses

ouvrages sont comme une incitation immanente à la vertu. Quel contraste! D'un côté tous les vices, de l'autre la glorification de toutes les noblesses qui relèvent l'homme : justice, liberté, science. Raphaël, qui s'est montré en cela le digne disciple des Grecs, plane au-dessus des intérêts et des passions du jour; il domine la tempête, et bâtit, sur le rocher dont parle le poète païen, la



PORTRAIT DE RAPHAEL DANS SES DERNIÈRES ANNÉES
(Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.)

demeure libre que les flots ne pourront atteindre et dans laquelle l'humanité trouvera un refuge inviolable.

Quelques-uns, je le sais, placent Raphaël au-dessous de Michel-Ange, dont le sombre et implacable génie reflète avec tant de puissance les passions et les douleurs du XVI[e] siècle. Le peintre-sculpteur florentin a vécu en communion plus intime avec son temps et son peuple; il a puisé son éloquence dans son ardent amour de la liberté, dans sa haine farouche des vices, haine qui a dégénéré chez

lui en véritable misanthropie. Le *Jugement dernier* forme la synthèse de cet œuvre prodigieux dans lequel il y a place pour tous les sentiments, sauf pour la grâce, la sérénité, l'espérance.

Avant Michel-Ange, un de ses compatriotes, le plus grand poète de l'Italie et du moyen âge avait représenté avec l'énergie la plus poignante les tortures des damnés, l'inexorable châtiment, les douleurs sans fin. Mais, en face de son *Enfer*, Dante a placé les régions où tout est lumière et félicité, montrant ainsi que si la mission de l'artiste et du poète peut être celle de châtier, elle doit être, plus encore, celle de consoler, de fortifier et d'ennoblir.

Heureux ceux qui, comme Raphaël, ont connu le *Paradis* du poète florentin, sans avoir traversé son *Enfer*.



LA VIERGE DANS LA PRAIRIE (FRAGMENT)
(Musée de Vienne.)

# TABLES

# TABLE DES GRAVURES


Vue d'Urbin . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1
Portrait du duc Frédéric d'Urbin, par Piero della Francesca . . . . . . . . . . . . . 5
La Maison natale de Raphaël. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9
Raphaël enfant et sa mère . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 13
Le Massacre des innocents (Académie des beaux-arts de Venise). . . . . . . . . . . 16
Portrait de Raphaël enfant . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 17
Étude pour l'Adoration des mages (Musée de Stockholm) . . . . . . . . . . . . 18
Vue de Pérouse. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20
La Mise au tombeau, par le Pérugin . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 21
Portrait du Pérugin par lui-même . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 25
La Maison du Pérugin . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 29
Étude de torse. Guerrier debout (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . 32
Joueur de luth (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 32
Fragment d'une fresque de Signorelli à Monte-Oliveto. . . . . . . . . . . . . . 33
Deux Archers (Musée Wicar, à Lille). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 34
Portrait de Virgile . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 35
Groupe de quatre personnages (Musée Wicar, à Lille). . . . . . . . . . . . . . 36
Deux personnages debout (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . . . . 37
Étude de Jeune Femme (Académie de Venise) . . . . . . . . . . . . . . . . . 38
Étude de Madone (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 39
Étude de Madone, fragment (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . . . . 39
Portrait de Jeune Fille (Académie de Venise) . . . . . . . . . . . . . . . . . 40
La Vierge de Terranuova (Musée de Berlin). . . . . . . . . . . . . . . . . . 41
Étude de Raphaël pour la fresque de Pinturicchio : le Départ d'Æneas Sylvius (Musée des Offices) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 42
Le Christ bénissant (fac-similé de la gravure de Martin Schœn). . . . . . . . . . . 44
Étude pour la Vierge entre saint Jérôme et saint François (Collection Albertine, à Vienne). 45
Étude pour le Couronnement de la Vierge (Musée Wicar, à Lille). . . . . . . . . . 48
Le Couronnement de la Vierge (Pinacothèque du Vatican) . . . . . . . . . . . . 49
Étude pour la Présentation au temple (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . 52
Le Christ en croix (Galerie Mond, à Londres). . . . . . . . . . . . . . . . . . 53
Étude pour un des personnages du Couronnement de saint Nicolas de Tolentino (Musée Wicar). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 56
Le Mariage de la Vierge (Musée de Brera, à Milan) . . . . . . . . . . . . . . 57
Tête de Cavalier, fragment (Académie de Venise).. . . . . . . . . . . . . . . 58

Le Songe du chevalier (Londres, National Gallery) . . . . . . . . . . . . . . . . 61
Étude pour un des Anges du Couronnement de la Vierge (British Museum) . . . . . . 65
Enfants dansant (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 66
Saint Michel combattant le dragon (Musée du Louvre) . . . . . . . . . . . . . . 69
Le Martyre de saint Étienne (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . . . . . 74
Le Gonfalonier Ridolfi haranguant les Florentins (bordures des tapisseries de Raphaël). . 76
Esquisse d'un combat, inspiré de Léonard de Vinci (Adadémie de Venise). . . . . . . 85
L'Apparition de la Vierge à saint Bernard, par fra Bartolommeo della Porta (Académie de Florence). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 89
Enfants jouant avec un porc (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . . . . 93
Le Cardinal Jean de Médicis faisant son entrée à Rome (bordure des tapisseries de Raphaël). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 94
Étude pour une Madone (Université d'Oxford) . . . . . . . . . . . . . . . . . . 95
La Grande Madone de lord Cowper (Château de Panshanger). . . . . . . . . . . . 96
La Vierge de la maison Colonna (Musée de Berlin). . . . . . . . . . . . . . . . 97
Étude pour une Madone (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . . . . . . . 100
La Vierge du grand-duc (Galerie Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 101
La Belle Jardinière (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 105
Études pour la Vierge dans la prairie (Collection Albertine, à Vienne) . . . . . . . . 108
La Vierge dans la prairie (Musée de Vienne) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 109
Étude pour la Vierge au chardonneret (Collection Albertine, à Vienne) . . . . . . . . 112
Esquisse pour une Sainte Famille (Musée Wicar, à Lille). . . . . . . . . . . . . . 113
La Sainte Famille de la maison Canigiani (Pinacothèque de Munich) . . . . . . . . 115
Étude pour la Vierge Esterhazy (Musée des Offices). . . . . . . . . . . . . . . . 116
La Vierge au baldaquin (Palais Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 117
Génie portant un vase rempli de fleurs, dessin attribué à Raphaël (Musée du Louvre). . 118
La Trinité (Église de San-Severo, à Pérouse) . . . . . . . . . . . . . . . . . . 119
Portrait d'Angelo Doni (Palais Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 120
Portrait de Maddalena Doni (Palais Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 121
Étude pour un portrait de jeune fille (Musée Wicar). . . . . . . . . . . . . . . . 124
Sainte Famille du couvent de Saint-Antoine à Pérouse (Collection de M. Sedelmeyer) . 125
Étude pour un des saints de la fresque de San-Severo (Université d'Oxford). . . . . . 127
Portrait de Raphaël par lui-même (Musée des Offices). . . . . . . . . . . . . . . 128
Portrait de femme (Musée des Offices). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 129
La Vierge à l'œillet (original perdu). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 132
Sainte Catherine d'Alexandrie (Londres, National Gallery) . . . . . . . . . . . . 133
Étude pour la Mise au tombeau (Université d'Oxford) . . . . . . . . . . . . . . . 137
La Mise au tombeau (Galerie Borghèse). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 140
Tête de vieillard (Académie de Venise). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 141
L'Enlèvement d'Hélène (Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth) . . . . . . 142
Portrait de Jules II (Musée des Offices). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 145
Le portrait de Jules II dans la messe de Bolsène (Chambres du Vatican) . . . . . . . 147
Portrait du cardinal Alidosi (Musée de Madrid). . . . . . . . . . . . . . . . . . 153
Portrait du cardinal Bibbiena (Palais Pitti) . . . . . . . . . . . . . . . . . . 156
Fresque de la chambre de bain peinte par Raphaël pour le cardinal Bibbiena. . . . . . 157
Portrait d'Inghirami (Palais Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 160
Portrait de Balthazar Castiglione (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . 161
S. Conti présenté à la Vierge (Pinacothèque du Vatican). . . . . . . . . . . . . 168
Médaille d'Isabelle d'Este, par Gian Cristoforo Romano. . . . . . . . . . . . . . 169
Portrait de Bindo Altoviti (Pinacothèque de Munich). . . . . . . . . . . . . . . 171
Portrait de Bramante (Musée du Louvre) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 172
Étude pour la Dispute du Saint-Sacrement (Musée Condé, à Chantilly). . . . . . . . 174
Saint Pierre et Adam, fragment de la Dispute du Saint-Sacrement (Chambre de la Signature) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 176

La Chambre de la Signature . . . . . . . . . . 177
Fragment de la Dispute du Saint-Sacrement. . . . . . . . . . 180
La Dispute du Saint-Sacrement. . . . . . . . . . 181
Première pensée de la Dispute du Saint-Sacrement (Château de Windsor) . . . . . . . 185
Fragment de l'École d'Athènes (Chambre de la Signature). . . . . . . . . . 188
L'École d'Athènes. . . . . . . . . . 189
Platon et Aristote (fragment de l'École d'Athènes). . . . . . . . . . 193
Portrait de Raphaël et du Pérugin (état actuel). . . . . . . . . . 196
Le Parnasse.. . . . . . . . . . 197
Étude pour le portrait de Dante (Collection Albertine, à Vienne). . . . . . . . . . 199
Étude pour la Muse Melpomène (Université d'Oxford). . . . . . . . . . 200
Le Jugement de Salomon. . . . . . . . . . 201
Autographe de Raphaël (British Museum). . . . . . . . . . 203
La Philosophie (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine). . . . . . . . . . 204
La Poésie (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine). . . . . . . . . . 205
Étude de tête, fragment (Collection Albertine à Vienne) . . . . . . . . . . 206
Étude pour une scène de l'Apocalypse dans la salle d'Héliodore (Musée du Louvre). . . 207
Héliodore chassé du temple . . . . . . . . . . 209
Fragment de la Messe de Bolsène . . . . . . . . . . 212
La Délivrance de saint Pierre. . . . . . . . . . 213
Dieu apparaissant à Noé. . . . . . . . . . 217
Étude pour la figure du Commerce (Musée du Louvre). . . . . . . . . . 218
Enfant portant les armoiries de Jules II (Académie de Saint-Luc, à Rome). . . . . . . 219
Étude pour la Vierge de la maison d'Albe (Musée Wicar). . . . . . . . . . 221
La Vierge au diadème (Musée du Louvre) . . . . . . . . . . 220
La Madone de Foligno (Pinacothèque du Vatican). . . . . . . . . . 225
La Vierge au poisson (Musée de Madrid). . . . . . . . . . 227
Tête de jeune fille (Académie de Venise) . . . . . . . . . . 229
Armoiries de Léon X (tapisseries du Vatican) . . . . . . . . . . 230
Portrait de Léon X (Palais Pitti). . . . . . . . . . 233
Les Trois Vertus théologales (bordures des tapisseries) . . . . . . . . . . 238
Les Heures (bordures des tapisseries). . . . . . . . . . 239
Les Pilastres des Loges. . . . . . . . . . 240
Étude pour une figure de combattant (Musée Wicar à Lille). . . . . . . . . . 246
Les Élèves de Raphaël. . . . . . . . . . 247
L'Incendie du Bourg. . . . . . . . . . 249
Dieu créant le soleil et la lune (Loges du Vatican). . . . . . . . . . 255
Vue générale des Loges du Vatican . . . . . . . . . . 256
Grotesques de Raphaël et de Jean d'Udine (Loges du Vatican). . . . . . . . . . 257
Joseph expliquant les songes de Pharaon. . . . . . . . . . 260
Moïse sauvé des eaux. . . . . . . . . . 261
Dieu séparant la lumière des ténèbres . . . . . . . . . . 263
Le Cardinal Jean de Médicis à la bataille de Ravenne (bordures des tapisseries du Vatican). 265
Carton de la Pêche miraculeuse (Musée de South-Kensington). . . . . . . . . . 267
Carton de la Guérison du boiteux (Musée de South-Kensington). . . . . . . . . . 269
Carton de la Mort d'Ananie (Musée de South-Kensington). . . . . . . . . . 273
Les Saisons (bordures des tapisseries). . . . . . . . . . 276
Les Parques (bordures des tapisseries) . . . . . . . . . . 276
Carton de Saint Paul à l'Aréopage (Musée de South-Kensington) . . . . . . . . . . 277
Carton d'Élymas frappé de cécité (Musée de South-Kensington) . . . . . . . . . . 279
Esquisse pour un plat (Cabinet des Estampes de Dresde) . . . . . . . . . . 280
Enfants jouant dans un bois (d'après la gravure du Maître au dé). . . . . . . . . . 281
Médaille de Chigi, par un anonyme italien. . . . . . . . . . 284
Vue de la loge de la Farnésine. . . . . . . . . . 285

La Villa de la Farnésine, construite par Balthazar Peruzzi. . . . . . . . . . . . . . . 286
La Planète Jupiter (Église Sainte-Marie-du-Peuple) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 288
La Création des étoiles (Église Sainte-Marie du Peuple). . . . . . . . . . . . . . . . . 289
Les Planètes (Église Sainte-Marie du Peuple) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 291
L'Amour armé de l'Arc et du Carquois (Fresques de la Farnésine) . . . . . . . . . . 292
Le Sac de Prato (Palais du Vatican) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 293
Saint Barthélemy. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 294
La petite Sainte Famille du Louvre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 295
Étude pour la Sainte Famille de François Ier (Musée des Offices). . . . . . . . . . . 296
La Sainte Famille de François Ier (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . . . 297
Étude pour la Sainte Famille de François Ier (Musée des Offices). . . . . . . . . . . 298
La Descente de croix (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine). . . . . . . . . . . 299
La Vision d'Ézéchiel (Galerie Pitti) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 300
La Vierge de Saint Sixte (Musée de Dresde). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 301
Sainte Cécile (Pinacothèque de Bologne). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 304
Sainte Cécile (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine) . . . . . . . . . . . . . . 305
Les Cinq Saints (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine) . . . . . . . . . . . . . 307
La Pietà (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine) . . . . . . . . . . . . . . . . . 308
Le Portement de croix (Musée de Madrid) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 309
Esquisse pour la Cène (Collection Albertine) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 312
Les Maries sur l'escalier du temple . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 313
Saint Michel terrassant le démon (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . . . 315
Portrait de jeune homme (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 317
Le Violoniste (Collection du baron Alphonse de Rothschild) . . . . . . . . . . . . . 318
La « Donna velata » (Galerie Pitti) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 320
Portrait de Jeanne d'Aragon (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . . . . . 321
Portes des Stances du Vatican, de Raphaël, par G. Barile. . . . . . . . . . . . . . . 325
L'Ancien Palais dell' Aquila, à Rome (fac-similé d'une vieille gravure). . . . . . . . 328
Le Palais Pandolfini, à Florence.. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 329
Le Palais Coltrolini — Stoppani — Vidoni, à Rome. . . . . . . . . . . . . . . . . . 332
Le Zodiaque . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 333
L'Imitation antique chez Raphaël, Carton du Sacrifice de Lystra (Musée de South-Kensington) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 337
La Mort d'Adonis (Université d'Oxford) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 339
Neptune calmant la tempête (*Quos ego*...). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 340
Étude de Tête (Académie de Venise) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 341
Étude pour un combat d'hommes nus (Université d'Oxford). . . . . . . . . . . . . 342
La Sibylle de Cumes, par Michel-Ange (Chapelle Sixtine) . . . . . . . . . . . . . . 345
Ananie frappé de cécité . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 348
Le Boiteux guéri par les apôtres. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 349
Élymas frappé d'apoplexie . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 349
La Philosophie (Chambre de la Signature) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 359
Le Père éternel bénissant le monde (Musée du Louvre). . . . . . . . . . . . . . . 357
Le Palais de Bramante et de Raphaël . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 361
La Vierge de la maison Tempi (Pinacothèque de Munich) . . . . . . . . . . . . . . 365
La Vierge Aldobrandini (Londres, National Gallery). . . . . . . . . . . . . . . . . 368
La Vierge à la chaise (Palais Pitti). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 369
La Vierge au chardonneret (Musée des Offices) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 373
Portrait de Raphaël dans ses dernières années (fac-similé de la gravure de Marc-Antoine). 377
La Vierge dans la prairie, fragment (Musée de Vienne). . . . . . . . . . . . . . . . 378

# TABLE DES MATIÈRES


CHAPITRE Ier. — La Ville d'Urbin et la Dynastie des Montefeltro. — Giovanni Santi : ses Peintures et ses Poésies. — Naissance de Raphaël. — Premières Impressions et Premières Études. — Départ de Raphaël pour Pérouse . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1

— II. — Raphaël à Pérouse. — La Ville et les Habitants. — Le Pérugin et l'École ombrienne. — Les Fresques du Cambio. — Collaboration du Pérugin et de Raphaël. — Retour du Pérugin à Florence. — Le Livre d'Esquisses de Venise. . . . . . . . . . . . . . . . . 18

— III. — Premières Productions originales de Raphaël. — Travaux à Pérouse et à Città di Castello. — Madones et Saintes Familles. . . . . . 42

— IV. — Voyage de Raphaël à Sienne. — Nouvelle Collaboration avec Pinturicchio. — Les Fresques de la bibliothèque du Dôme. — Le Groupe des *Trois Grâces*. — Premier Contact avec l'antiquité. — La vieille École de Sienne et le Sodoma. — Le *Songe du Chevalier*. . . . . . 59

— V. — Retour de Raphaël à Urbin en 1504. — La Cour de Guidobaldo. — Balthazar Castiglione et le « Cortegiano ». — Le *Saint-Michel* et le *Saint-Georges* du Louvre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 66

— VI. — Raphaël à Florence. — La République florentine et les Arts. — Modèles antiques et modèles nouveaux. — Donatello, Ghiberti, Masaccio, Pollajuolo, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Frà Bartolommeo. — Protecteurs, amis et rivaux de Raphaël. . . . . . . . 75

— VII. — Raphaël à Florence (suite). — Madones et Saintes Familles. — La Sainte Famille à l'Agneau. — La Sainte Famille de la galerie Bridgewater. — La Sainte Famille de la maison Canigiani. — La Vierge au baldaquin. — La Vierge Esterhazy. . . . . . . . . . . . . 94

— VIII. — Raphaël à Florence (suite) : Portraits. — Retour à Pérouse en 1505 : la Fresque de San-Severo; le Retable de Saint-Antoine; la *Madone Ansidei*. — Nouveau voyage à Urbin vers 1506 : Portraits. — Les *Trois Grâces*. — Voyage à Bologne. — Retour à Florence. — La *Mise au tombeau*. — Départ pour Rome. . . . . . . . . . . . . 119

Chapitre IX. — Raphaël à Rome. — La Ville éternelle au commencement du xvi$^{e}$ siècle. — Jules II et la Cour pontificale : prélats, humanistes. grands seigneurs et banquiers. — Le Monde des artistes . . . . . 142

— X. — Raphaël au service de Jules II : la Chambre de la Signature. — La *Dispute du Saint-Sacrement*; l'*École d'Athènes*; le *Parnasse*. — Les Poésies de Raphaël . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 174

— XI. — Raphaël au service de Jules II (suite) : la Chambre d'Héliodore. — Travaux pour les particuliers : Madones et Saintes Familles. — Portraits. — Premières Gravures de Marc-Antoine. — Mort de Jules II. 207

— XII. — Léon X et la nouvelle Cour pontificale. — Mécènes, humanistes et artistes . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 230

— XIII. — Raphaël courtisan. — Mort de Bramante. — La Décoration du Vatican sous Léon X : Achèvement de la Chambre d'Héliodore. — La Chambre de l'*Incendie du Bourg*. — La Salle de Constantin . . . . 247

— XIV. — La Décoration du Vatican sous Léon X (suite) : les Loges. — La Bible de Raphaël. — Les Fresques de la Magliana . . . . . . . . 255

— XV. — Les Tapisseries de Raphaël. — Les *Actes des Apôtres*. — Les *Scènes de la Vie du Christ*. — Les *Enfants jouant*. — Modèles pour les Arts décoratifs . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 265

— XVI. — Raphaël et Augustin Chigi : La *Galatée*. — Les *Sibylles*. — Les *Planètes*. — L'*Histoire de Psyché* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 281

— XVII. — Peintures de chevalet exécutées sous Léon X : Madones, Saintes Familles. Portraits. — La *Transfiguration*. — Raphaël architecte et sculpteur. 293

— XVIII. — Raphaël et l'Antiquité. — Rapport adressé par Raphaël à Léon X. — Restitution idéale de Rome antique . . . . . . . . . . . . . . . 332

— XIX. — Raphaël et Michel-Ange . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 342

— XX. — Dernières Années de Raphaël. — Ses Élèves. — La Fornarine. — Son Palais et son intérieur. — Son Testament et sa mort. — Conclusion. 357

39301. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9